

Искусство драматургии



Творческая
интерпретация
человеческих
мотивов

Л а й о ш Э г р и

Лайош Эгри

Искусство драматургии

«Альпина Диджитал»

2009

Эгри Л.

Искусство драматургии / Л. Эгри — «Альпина Диджитал», 2009

ISBN 978-5-0013-9239-2

Автор этой книги, легендарный драматург, преподаватель Лайош Эгри уверен – совершенно необязательно быть гением, чтобы написать увлекательную пьесу для театральной постановки. А что для этого нужно? Прежде всего, найти идею – замысел, на котором будет строиться произведение. Он также рассказывает, какую роль в действительности играют персонажи и почему они в какой-то момент начинают «писать свой собственный сценарий», где черпать вдохновение, стоит ли писателю всецело полагаться на интуицию и какими правилами пренебрегать ни в коем случае нельзя. Книга «Искусство драматургии» будет интересна тем, кто хочет попробовать себя в роли драматурга, как профессиональным, так и начинающим авторам. Эгри анализирует, как появляются шедевры, чем отличается посредственная пьеса от стоящей постановки, в чем заключается суть непростого писательского труда и какие необычайные усилия стоят за созданием каждого литературного произведения. Принципы, предложенные автором, настолько эффективны, что в равной мере применимы к рассказу, роману и сценарию фильма.

ISBN 978-5-0013-9239-2

© Эгри Л., 2009

© Альпина Диджитал, 2009

Содержание

Благодарности	7
Предисловие	8
Введение	9
Как важно быть важным	9
Вступление	11
I	13
II	33
1. Костяк характера	33
2. Среда	39
3. Диалектический подход	43
4. Развитие героя	49
5. Сила воли героя	61
6. Сюжет или герой – что важнее?	67
7. Как герои строят собственный сюжет	76
8. Ключевой персонаж	80
9. Антагонист	84
10. Аранжировка	85
11. Единство противоположностей	88
III	92
1. Источник действия	92
2. Причина и следствие	93
3. Статичный конфликт	99
4. Скачкообразный конфликт	105
5. Нарастающий конфликт	115
6. Движение	121
7. Предчувствие конфликта	126
8. Момент атаки	129
9. Переход	135
10. Кризис, кульминация, развязка	152
IV	159
1. Обязательная сцена	159
2. Экспозиция	162
3. Диалог	165
4. Эксперимент	169
5. Актуальность пьесы	171
6. Появление на сцене и уход за кулисы	173
7. Почему некоторые плохие пьесы имеют успех?	174
8. Мелодрама	176
9. О гениальности	177
10. Диалоги об искусстве	180
11. Как писать пьесу	182
12. Где взять идеи?	184
13. Как писать для телевидения	189
14. Заключение	192
Приложение А	193
1. Мольер, «Тартюф»	193

2. Г. Ибсен, «Привидения»	197
3. Ю. О'Нил, «Траур – участь Электры»	201
4. Джордж С. Кауфман, Э. Фербер, «Обед в восемь»	202
5. Р. Шервуд, «Восторг идиота»	203
Приложение Б	204
Приложение В	206
Об авторе	211

Лайош Эгри

Искусство драматургии

Творческая интерпретация

человеческих мотивов

Переводчик *Наталья Колпакова*

Редактор *Дарья Горикова*

Корректоры *Е. Сметанникова, С. Чупахина*

Руководитель проекта *А. Казакова*

Компьютерная верстка *А. Фоминов*

Дизайн обложки *Ю. Буга*

© BN Publishing, 2009

© Издание на русском языке, перевод, оформление. ООО «Альпина нон-фикшн», 2020

Все права защищены. Данная электронная книга предназначена исключительно для частного использования в личных (некоммерческих) целях. Электронная книга, ее части, фрагменты и элементы, включая текст, изображения и иное, не подлежат копированию и любому другому использованию без разрешения правообладателя. В частности, запрещено такое использование, в результате которого электронная книга, ее часть, фрагмент или элемент станут доступными ограниченному или неопределенному кругу лиц, в том числе посредством сети интернет, независимо от того, будет предоставляться доступ за плату или безвозмездно.

Копирование, воспроизведение и иное использование электронной книги, ее частей, фрагментов и элементов, выходящее за пределы частного использования в личных (некоммерческих) целях, без согласия правообладателя является незаконным и влечет уголовную, административную и гражданскую ответственность.

* * *

Посвящается моей жене Илоне

Благодарности

Я выражаю признательность следующим людям и организациям:

Coward-McCann, Inc. за разрешение цитировать работу Мозеса Л. Малевински «Наука драматургии»;

Covici-Friede, Inc. за разрешение цитировать пьесу «Портовый грузчик» Пола Питерса и Джорджа Склара;

Доктору Милиславу Демерецу за разрешение цитировать его речь «Наследственность», с которой он выступил перед Американской ассоциацией содействия развитию науки 30 декабря 1938 г.;

Dodd, Mead @ Company, Inc. за разрешение цитировать книгу Уильяма Арчера «Создание пьесы, руководство для мастеров»;

Farrar & Rinehart, Inc. за разрешение цитировать пьесу Дюбоза Хейуорда «Медная лодыжка» (авторские права принадлежат автору с 1931 г.);

Эдне Фарбер и Джорджу С. Кауфману за разрешение цитировать их пьесу «Обед в восемь», опубликованную Doubleday Doran @ Company, Inc.;

International Publishers Co., Inc. за разрешение цитировать книгу В. Адоратского «Диалектика»;

Little, Brown @ Company за разрешение цитировать «Создание шедевра» Персиваля Уайльда;

Macmillan Company за разрешение цитировать книгу Лоранда Лосс Вудраффа «Биология животных»;

The New York Times за разрешение цитировать интервью, взятое Робертом ван Гелдером у Лилиан Хеллман в апреле 1941 г.;

G. P. Putnam's Sons за разрешение цитировать «Теорию и практику драматургии» Джона Говарда Лоусона (©, 1936 г.), а также за предоставленное данной компанией и автором Альбертом Мальцем разрешение цитировать его пьесу «Шахта»;

Юджину О'Нилу и издательству Random House, Inc. за разрешение цитировать его пьесу «Траур – участь Электры»;

Random House, Inc. за разрешение цитировать пьесу Ирвина Шоу «Предайте павших земле»;

Charles Scribner's Sons за разрешение цитировать пьесу Роберта Шервуда «Восторг идиота»;

Джону С. Уилсону за разрешение цитировать пьесы Ноэла Кауарда «Планы на жизнь» (©, 1933 г., опубликована Doubleday Doran & Company) и «Сенная лихорадка» (©, 1925 г.);

Dwight Deere Wiman и *New York Herald Tribune* за разрешение цитировать статью мистера Уимана «Совет продюсера драматургу» (6 апреля 1941 г.)

Предисловие

Я должен сразу сказать, что глубоко уважаю господина Эгри. Его книга «Искусство драматургии» – нечто намного большее, чем пособие по сочинению пьес.

Трудно выразить ее суть кратко и также нелегко было в нескольких словах описать, например, какое значение имели такие книги, как «Теория праздного класса» Веблена для социологии или «Основные течения американской мысли» Паррингтона для американской литературы. Эти книги не только пролили свет на прежде темные закоулки соответствующих областей деятельности, но и осветили столь обширные сопредельные пространства, открыли для нас такое множество других сфер жизни, что потребовалось время, чтобы в полной мере их оценить. Я уверен, что время будет благосклонно к «Искусству драматургии».

Будучи по роду занятий театральным продюсером, я, разумеется, самым непосредственным образом заинтересован в том, чтобы мистер Эгри рассказал мне о чем-то, что обогатило бы мои знания и профессиональный опыт. В театре царит множество правил – их больше, чем специй в запеченном окороке. Существует в наших кругах и глубоко укоренившееся и никем не опровергнутое мнение: невозможно узнать о том, хороша ли пьеса, до тех пор, пока она не будет поставлена. А постановка, разумеется, весьма дорогостоящее мероприятие. Чувствуешь себя, мягко говоря, неудовлетворенным, если результат оказывается плачевным, а это случается довольно часто. Поэтому для меня так важно иметь возможность сказать несколько слов о книге «Искусство драматурга». Впервые мне попалась книга, способная объяснить, почему пьеса плоха, задолго до того, как вы подписали контракты с высокооплачиваемыми актерами и поручили множеству членов семи профсоюзов приступить к работе над постановкой, которая обойдется в стоимость особняка на Лонг-Айленде.

Мистер Эгри пишет основательно, убедительно и легко, и это, как мне представляется, говорит о том, что его профессиональные интересы очень широки и не ограничиваются лишь одной областью. Он пишет с той четкой, безупречной ясностью, которая проистекает из его знания всех проявлений жизни – ее хитростей и тонкостей, взлетов и падений. Чувствуется, что этот человек сам прожил долгую жизнь и немало повидал, понял и узнал больше, чем многие из нас. Мистер Эгри пишет как очень мудрый человек.

Лучшее из того, что я мог бы сказать об «Искусстве драматурга», заключается в том, что теперь самый обычный человек, в том числе и я, не сможет больше сказать, что он не в состоянии четко сформулировать свои мысли. Прочтя книгу мистера Эгри, вы будете понимать, почему любой роман, фильм, пьеса или какое-либо повествование оказались скучными или, что гораздо важнее, захватывающими.

Я предвижу, что эта книга окажет огромное влияние на американский театр, а также на публику.

Гилберт Миллер

Введение

Как важно быть важным

Много веков назад в одном из храмов Древней Греции случилось нечто ужасное. Под покровом ночи неизвестный разбил и осквернил статую Зевса.

Жителей охватила паника. Они боялись мести богов.

На всех улицах города глашатаи призывали виновника незамедлительно предстать перед старейшинами и получить справедливое наказание.

Разумеется, преступник не собирался сдаваться в руки правосудия. Более того, через неделю была уничтожена еще одна статуя божества.

Тогда жители заподозрили, что все это – дело рук безумца. Повсюду выставили часовых, и не напрасно – злоумышленника наконец схватили.

– Знаешь ли ты, что тебя ждет? – спросили его.

– Да, – ответил он, едва ли не радостно. – Смерть.

– Разве ты не боишься смерти?

– Боюсь.

– Зачем же ты совершил преступление, которое, как тебе известно, карается смертной казнью?

Нервно сглотнув, он ответил:

– Я никто. И был таким всегда. За всю жизнь я не совершил ничего, что могло бы меня прославить, и знаю, что уже не совершу. Я хотел сделать что-то, чтобы меня заметили... и запомнили.

Помолчав, он добавил:

– Умирают лишь те, о ком забыли. По-моему, смерть – невысокая плата за бессмертие!

* * *

Бессмертие!

Да, все мы жаждем внимания. Мы хотим быть значимыми, обрести бессмертную славу в сердцах людей. Стремимся сделать нечто такое, от чего все воскликнули бы: «Разве он не великолепен?»

Если люди не способны сотворить нечто полезное или прекрасное... они обязательно создадут что-нибудь другое – например, проблемы.

Вспомните свою тетушку Хелен, любительницу перемывать кости всей родне. (У каждого из нас есть такая тетушка.) Она провоцирует обиды, недоверие и, как следствие, скандалы в семье. Зачем? Ей хочется ощущать собственную значимость, и если добиться этого она может только с помощью сплетен и обмана, то она не колеблясь пустит слух или солжет.

Страстное желание выделиться – наша базовая потребность. Каждый из нас испокон веку стремился завоевать внимание окружающих. Застенчивость, даже затворничество проистекают из желания быть значимым в глазах других. Если же несостоятельность вызывает у людей сострадание или жалость, то постоянные неудачи могут превратиться в самоцель.

Вспомните своего шурина Джо, который вечно волочится за женщинами. Зачем? Он хороший добытчик, хороший отец и, как ни странно, хороший муж. Однако в его жизни чего-то не хватает: он недостаточно важен для себя самого, своей семьи и мира. Интрижки стали смыслом его существования. Каждая новая победа позволяет ему почувствовать себя более

значимым, ощутить, что он чего-то достиг. Джо удивился бы, узнав, что его страсть к любовным похождениям проистекает из невозможности создать нечто по-настоящему выдающееся.

Материнство – это созидание. Это начало бессмертия. Возможно, во многом благодаря способности к материнству женщины меньше мужчин склонны ходить на сторону.

Когда дети подрастают и начинают, шадя чувства матери, ограждать ее от своих проблем и трудностей, она воспринимает это как величайшую несправедливость: из-за этого она чувствует себя ненужной.

Все без исключения от рождения наделены творческими способностями. Для каждого человека жизненно важно иметь возможность самовыражения. Если бы Бальзак, де Мопассан, О'Генри не научились писать, то, вероятно, стали бы отъявленными лжецами, а не великими писателями.

Каждому из нас нужно понять, как именно выразить свой врожденный талант. Если вы чувствуете, что вам понравится писать, пишите. Возможно, вы боитесь, что недостаток образования не позволит вам добиться чего-то стоящего? Вовсе нет. Многие великие писатели, взять хотя бы Шекспира, Ибсена и Джорджа Бернарда Шоу, никогда в жизни не переступали порога университета.

Даже если вы не станете гением, то все-таки сможете получать огромное удовольствие от жизни.

Если сочинительство вас не привлекает, возможно, вы научитесь петь, танцевать или играть на музыкальном инструменте достаточно хорошо для того, чтобы удивить этими умениями ваших гостей. Все это также относится к сфере «искусства».

Да, все мы хотим, чтобы нас заметили. Мы хотим, чтобы о нас помнили. Мы хотим быть значимыми! Можно достичь определенной значимости путем самовыражения в той области, которая наилучшим образом соответствует нашим талантам. Никогда не знаешь, куда приведет тебя призвание.

Даже если вы не добьетесь коммерческого успеха, то, вполне возможно, станете специалистом в изучаемой области. Вы получите определенный опыт, и, если это оградит вас от разного рода глупостей, уже это станет огромным достижением.

Таким образом, терзающее вас желание ощущать собственную значимость будет удовлетворено безо всякого вреда для окружающих.

Вступление

Эта книга предназначена не только для писателей и драматургов, но и для широкой аудитории. Если читатель поймет, в чем заключается суть писательского труда, если он постигнет, какие муки и колоссальные усилия стоят за созданием всех без исключения литературных произведений, ему будет легче оценить их по достоинству.

В конце книги вы найдете краткое содержание пьес, проанализированное с точки зрения диалектики. Надеемся, это поможет вам лучше осмыслить не только романы и рассказы в целом, но и пьесы и фильмы в частности.

В этой книге мы анализируем пьесы, не выделяя и не умаляя достоинств ни одной из них. Если для наглядности тех или иных идей приводятся фрагменты какого-либо произведения, это не значит, что я считаю его идеальным.

В книге рассмотрены как современные, так и классические пьесы, но акцент при этом сделан на классику, потому что с ней хорошо знакомо большинство образованных людей, она всегда доступна для изучения, а многие современные пьесы слишком быстро забываются.

В основе нашей теории лежит образ «героя», который постоянно претерпевает некие внутренние изменения, а также остро и живо реагирует на все происходящее.

Что представляет собой основа характера человека – любого человека, скажем вас, читающего эти строки? Прежде чем приступить к обсуждению таких терминов, как «точка атаки», «аранжировка» и прочее, нужно сначала ответить на этот вопрос. Мы должны больше узнать о характере объекта, который далее увидим в динамике.

Мы начнем с понятий «посыл», «герой» и «конфликт». Это позволит читателю понять, что именно движет героем, что приводит его к взлетам и падениям.

Строитель, ничего не знающий о материале, с которым ему предстоит работать, неизбежно навлечет на себя неприятности. В нашем случае рабочими материалами являются «замысел» «герой» и «конфликт». Пока мы не изучим это в мельчайших деталях, бесполезно рассуждать о том, как написать пьесу. Надеемся, такая точка зрения окажется полезной для читателя.

В этой книге я собираюсь предложить новый подход к писательскому труду в целом и к драматургии в частности. И основан он на природном законе диалектики.

Великие произведения, созданные прославленными авторами, дошли до нас сквозь века. Однако и из-под пера гениев иногда выходили очень плохие пьесы.

Почему? Потому что они писали их, полагаясь на интуицию чутьем, а не руководствуясь определенными знаниями. Чутье может помочь создать шедевр один раз или даже несколько, но, если ориентироваться в работе только на него, это закончится провалом.

Выдающиеся умы установили законы драматургии. Аристотель – первый и, без сомнения, главнейший авторитет в области драматического искусства – сказал 2500 лет назад:

Важнее всего структура событий, действий и жизни человека, а не его самого.

Аристотель *отрицал* первостепенное значение героя, и его влияние до сих пор живо. Другие творцы утверждали, что именно образ героя важнее всего в любом произведении. Лопе де Вега, испанский драматург XVI в., предлагал следующую схему:

В первом акте изложите суть. Во втором переплетите события, да столь хитро, чтобы вплоть до середины третьего акта никто не мог предугадать итог. Всегда обманывайте ожидания; и тогда вполне может случиться так, что нечто, весьма далекое от обещанного ранее, останется для осмысления.

Немецкий критик и драматург Лессинг писал:

Строжайшее соблюдение правил не перевесит малейшей неточности в образе героя.

Французский драматург Корнель писал:

Несомненно, что у драмы есть законы, поскольку это искусство; неясно, однако, что это за законы.

И таким образом, один автор опровергал сказанное другим. Некоторые доходят до того, что утверждают, будто вообще никаких правил быть не может. Это самая странная точка зрения. Мы знаем, что существуют правила, предписывающие нам, как нужно есть, ходить и дышать; мы знаем, что есть правила в живописи, искусстве танца, авиации и строительстве мостов; мы знаем, что правила имеются для любого проявления жизни и природы – отчего бы сочинительству быть единственным исключением? Очевидно, оно им не является.

Некоторые писатели, пытавшиеся перечислить эти правила, сказали нам, что пьеса состоит из различных элементов: это тема, сюжет, события, конфликт, развитие действия, обязательная сцена, атмосфера, диалог и кульминация. Каждому из этих элементов посвящены книги, объясняющие и анализирующие их.

Эти авторы добросовестно подошли к изучению проблемы. Они анализировали работу других людей в этой области, сами писали пьесы и учились на собственном опыте. Однако читатель всегда оставался неудовлетворенным. Чего-то не хватало. Он по-прежнему не понимал, как связаны между собой развитие действия, напряжение, конфликт и настроение или какое отношение любое из этих или смежных, связанных с драматургией понятий имеют к хорошей пьесе, которую он хочет написать. Читатель знал, что имеется в виду под «темой», но, пытаясь применить знание на практике, терялся. В конце концов, Уильям Арчер сказал, что тема необязательна, а Персиваль Уайльд говорил, что она необходима в *начале*, но должна быть так глубоко запрятана, что никто не мог бы ее обнаружить. Кто же прав?

Рассмотрим это на примере так называемой обязательной сцены. Одни авторитетные умы заявляли, что она жизненно необходима; другие – что ее вообще не существует. И *почему* она жизненно необходима, если это действительно так? Или почему не нужна? Каждый автор учебника объяснял собственную любимую теорию, но ни один из них не соотносил ее с предметом в целом так, чтобы это помогло ученику. Отсутствовало *объединяющее* начало.

Я полагаю, что обязательная сцена, напряжение, атмосфера и прочее – все это второстепенное. *Это лишь следствие чего-то намного более значимого*. Бесполезно говорить драматургу, что ему необходима обязательная сцена или что в этой пьесе не хватает напряжения или развития сюжета, если вы не скажете, как всего этого добиться. Дать оценку – не значит решить проблему.

Должно быть что-то, *создающее* напряжение, нечто, ведущее за собой развитие сюжета, возникающее без каких-либо сознательных усилий драматурга. Должна быть некая объединяющая все элементы сила, из которой они брали бы свое начало столь же естественно, как смотрятся руки и ноги на человеческом теле. Кажется, мы знаем, что это за сила; это характер человека во всех его бесконечных проявлениях и диалектических противоречиях.

Я и мысли не допускаю о том, что эта книга – последнее слово о драматургии. Напротив. Когда прокладываешь новый путь к чему-то, совершаешь множество ошибок, а порой не можешь даже четко сформулировать свои мысли. Мои последователи продвинутся еще дальше и доведут диалектический подход до совершенства, о котором я могу только мечтать. Эта книга, если рассматривать ее с точки зрения диалектического подхода, сама подвержена действию законов диалектики. Теория, которая в ней разрабатывается, – это *тезис*. Ее опровержение будет *антитезисом*. Из них обоих мы образуем *синтез*, объединяющий тезис и антитезис. Это путь к истине.

I Посыл

Человек сидит у себя в мастерской, что-то изобретает из колесиков и пружинок. Вы спрашиваете, что это за приспособление, для чего оно предназначено. Он, поднимая на вас глаза, доверчиво шепчет: «Понятия не имею».

Другой человек несется по улице, хватая ртом воздух. Вы останавливаете его и спрашиваете, куда он бежит. Он, с трудом переведя дыхание, отвечает: «Откуда мне знать? Я же еще не добежал».

Ваша реакция на такое поведение, впрочем, и наша, и всех вокруг: эти двое слегка не в себе. Любое толковое изобретение должно иметь цель, любой осмысленный забег – пункт назначения.

Однако, как бы удивительно это ни звучало, такая вроде бы очевидная необходимость совершенно не проявляется в театре. Кипы бумаг покрываются миллиардами написанных строк – и все это без всякой цели. Лихорадочная деятельность, невероятный энтузиазм, но никто, кажется, не знает, куда бежит.

Все имеет цель, или замысел. Он заложен в каждой проживаемой нами секунде, даже если мы не осознаем этого в данный момент. Этот замысел может быть прост, как вдох, или сложен, как одно из самых трудных решений в жизни, но он всегда есть.

Не каждый замысел нам удастся воплотить, но это нисколько не умаляет того факта, что он был и мы пытались его осуществить. Наша попытка пересечь комнату может закончиться ничем из-за незамеченной вовремя подножки, но тем не менее посыл имелся.

Замысел каждой секунды вливается в замысел минуты, частью которой является, как каждая минута дает свою крупицу жизни часу, а час – дню. И так далее, вплоть до замысла жизни каждого из нас.

Толковый словарь Уэбстера гласит:

Замысел: предположение, заранее выдвинутое или доказанное; основа аргумента. Предположение, сформулированное или подразумеваемое как ведущее к выводу.

Другие люди, особенно из театральных кругов, обозначают то же самое иными словами: тема, тезис, исходная идея, центральная идея, цель, задача, движущая сила, предмет, назначение, план, сюжет, основная эмоция.

Я выбираю слово «замысел», потому что оно объединяет все эти понятия, а кроме того, его трудно истолковать неправильно.

Фердинанд Брюнетьер утверждал, что у пьесы должна быть прежде всего «цель». Это и есть замысел.

Джон Говард Лоусон говорил: «Исходная идея – это начало процесса». Он имел в виду замысел.

Профессор Брандер Мэтьюс: «Для пьесы необходимо найти тему». Это, очевидно, замысел.

Профессор Джордж Пирс Бейкер, цитируя Дюма-младшего, сказал: «Невозможно выбрать путь, не поняв сначала, куда направляешься». Замысел укажет вам путь.

Все они имеют в виду одно и то же: вам нужен замысел пьесы.

Давайте рассмотрим несколько пьес и выясним, есть ли у них замысел.

«Ромео и Джульетта»

В начале пьесы мы узнаем о зачатой вражде двух семей – Капулетти и Монтекки. У Монтекки есть сын, Ромео, а у Капулетти – дочь, Джульетта. Молодые люди так сильно влюбляются друг в друга, что забывают о многолетней ненависти между своими семействами. Родители Джульетты заставляют ее выйти замуж за графа Париса, а она пытается всеми силами избежать этого и отправляется за помощью к доброму монаху, своему другу. Он советует ей принять сильное снотворное в канун свадьбы, которое усыпит ее настолько сильно, что она будет казаться всем окружающим мертвой в течение 42 часов. Джульетта следует совету. Все считают ее мертвой. Это становится началом трагедии влюбленных. Ромео, уверенный в том, что Джульетта действительно умерла, выпивает яд и умирает рядом с ней. Когда Джульетта приходит в себя и видит, что Ромео умер, то без колебания решает свести счеты с жизнью, чтобы воссоединиться с ним после смерти.

Очевидно, что эта пьеса посвящена любви. Однако существует много разновидностей любви. Без сомнения, это была *великая* любовь, поскольку двое влюбленных не только пренебрегли устоями и ненавистью между своими семействами, но даже отказались от жизни, чтобы вместе встретить смерть. Итак, вот каким нам видится замысел: *«Великая любовь побеждает даже смерть»*.

«Король Лир»

Король безоговорочно доверяет своим дочерям, а они лишают его власти, и он, потеряв рассудок, умирает сломленным, униженным стариком.

Лир безоговорочно доверяет старшим дочерям. Он уничтожен, потому что его пленила их сладкая ложь.

Тщеславный человек падок на лесть и доверяет людям, которые восхваляют его. Однако льстецам нельзя верить, а те, кто верит лести, навлекают на себя беду.

Таким образом, представляется, что посыл этой пьесы таков – *«Слепая вера ведет к краху»*.

«Макбет»

Макбет и леди Макбет в безжалостном честолюбивом стремлении к власти решаются на убийство короля Дункана. Затем, для укрепления своего положения, Макбет нанимает убийц, чтобы уничтожить Банко, которого боится. После этого он вынужден совершать новые убийства, чтобы еще больше обезопасить себя и укрепить достигнутые позиции. В итоге возмущенная знать и его собственные подданные восстают против Макбета, и он погибает от меча. Леди Макбет умирает от преследующих ее страхов.

Каким может быть посыл этой пьесы? Вопрос в том, что здесь является побудительной силой. Без сомнения, это честолюбие. Какое именно честолюбие? Безжалостное, поскольку оно залито кровью. Крах Макбета был предопределен тем, каким образом он пытался удовлетворить свое честолюбие. Итак, как мы видим, посыл «Макбета» можно сформулировать так: *«Безжалостное честолюбие уничтожает само себя»*.

«Отелло»

Отелло находит платок Дездемоны в покоех Кассио. Его принес туда Яго именно для того, чтобы заставить Отелло ревновать. Поэтому Отелло убивает Дездемону и вонзает кинжал себе в сердце.

Здесь главный мотив – ревность. Неважно, что заставило это зеленоглазое чудовище поднять уродливую голову, важно то, что ревность является движущей силой пьесы, и, поскольку Отелло убивает не только Дездемону, но и себя, посыл, как представляется, таков: *«Ревнивец уничтожает и себя, и предмет любви»*.

Ибсен, «Привидения»

Главная идея – наследственность. В основе сюжета лежит библейская фраза, которая и служит замыслом пьесы: «Грехи отцов ложатся на детей». Каждое сказанное слово, каждое совершенное действие, каждый конфликт в данном произведении обусловлен этим замыслом

Сидни Кингсли, «Тупик»

Автор, очевидно, хочет показать и доказать, что *«бедность толкает на преступление»*. Это он и делает.

Теннесси Уильямс, «Сладкоголосая птица юности»

Циничный молодой человек, жаждущий актерской славы, становится любовником дочери богача и заражает ее венерической болезнью. Затем он встречается стареющую актрису, которая помогает ему пробиться на сцену в обмен на любовные утехы. Его настигает крах, когда на него нападает и кастрирует банда, посланная к нему отцом обманутой девушки. Посыл этой пьесы: *«Безжалостное честолюбие ведет к уничтожению»*.

Шон О'Кейси, «Юнона и павлин»

Капитану Бойлу, никчемному хвастливому пьянице, сообщают, что его богатый родственник умер и оставил большую сумму денег, которую ему скоро выплатят. Бойл и его жена Юнона тут же начинают готовиться к праздной жизни: занимают у соседей деньги под залог скорого наследства, покупают роскошную мебель, и Бойл пропивает большие суммы. Позднее оказывается, что наследство им не достанется, потому что завещание было составлено некорректно. Разъяренные кредиторы одолевают семью Бойла и отнимают дом. Одно несчастье следует за другим: дочь Бойла соблазнили, скоро у нее будет ребенок; его сына убивают, а жена и дочь бросают его. В финале Бойл остается ни с чем; он на дне.

Посыл: *«Инертность ведет к краху»*.

Пол Винсент Кэрролл, «Тень и сущность»

Томас Скеррит, каноник маленькой ирландской общины, не верит, что его служанке Бриджит являлась ее небесная покровительница святая Бригитта. Считая девушку психически больной, он пытается отправить ее в отпуск, а главное, отказывается совершить чудо, которое,

по словам служанки, требует от него святая Бригитта. Бриджит убивают, когда она пытается спасти школьного учителя от разъяренной толпы, а каноник избавляется от гордыни, убедившись в чистой и искренней вере девушки.

Посыл: *«Вера побеждает гордыню»*.

Я не уверен, что автор «Юноны и павлина» отдавал себе отчет в том, что замысел его пьесы – *«Инертность ведет к краху»*. Смерть сына, например, никак не связана с главной идеей драмы. Шон О'Кейси создал прекрасные образы персонажей, но второй акт «провисает», потому что автор начал работу над пьесой без четко сформулированной идеи. Поэтому ему и не удалось написать действительно великую пьесу.

С другой стороны, «Тень и сущность» основывается на двух замыслах. В первых двух актах и первых трех четвертях последнего акта идея была такова: *«Разум побеждает суеверие»*. А в финале, неожиданно и без предупреждения, слово «разум» в данной фразе меняется на «веру», а «суе-верие» – на «гордыню». Каноник – главный герой – словно хамелеон преобразается в нечто, чем еще несколько мгновений назад не являлся. Вследствие этого пьеса становится сумбурной.

В основе каждой хорошей пьесы должен лежать четко сформулированный замысел. Он может формулироваться по-разному, но так или иначе основная идея должна сохраняться.

Драматургам обычно приходит в голову некая мысль, или их поражает необычная жизненная ситуация, после чего они решают построить на этом пьесу.

Вопрос в том, является ли эта мысль или эта ситуация надежной основой для пьесы. Мой ответ «нет», хотя я знаю, что из тысячи драматургов девятьсот девяносто девять начинают работать именно так.

Никакой идее и никакой ситуации не под силу довести вас до логического вывода, *если отсутствует четкий замысел*.

Если его нет, вы можете изменять, развивать, пытаться разнообразить исходную идею или ситуацию либо даже переключиться на другую ситуацию, но не будете знать, куда именно идете. Вы будете блуждать, ломать голову, изобретая все новые повороты сюжета, чтобы закончить пьесу. Возможно, вы их придумаете, но все равно у вас не будет пьесы.

У вас должен быть замысел, безошибочно ведущий к той цели, которая и лежит в основе вашего произведения.

Мозес Л. Малевински говорит в «Науке драматургии»:

Эмоция, или элементы внутри эмоции, составляют базовые вещи в жизни. Эмоция – это жизнь. Жизнь – это эмоция. Поэтому эмоция – это драма. Драма – это эмоция.

Только лишь на эмоции, какой бы она ни была, невозможно выстроить хорошую пьесу, если мы не знаем, *какие силы* движут этим чувством. Эмоция, бесспорно, так же необходима пьесе, как лай собаке.

Мистер Малевински утверждает, что, если вы следуете его базовому принципу – ориентируетесь, прежде всего, на эмоцию, ваша проблема решена. Он предлагает вам перечень базовых эмоций – желание, страх, жалость, любовь, ненависть, – любая из которых, по его мнению, послужит надежной основой пьесы. Возможно. Но это ни в коей мере не поможет вам написать *хорошую* пьесу, потому что не преследует никакой цели. Будь то любовь или ненависть, но надо понимать, что любая базовая эмоция есть просто эмоция. Она может быть не связана ни с чем, разрушая, созидая – и ни к чему не ведя.

Может статься, что эмоция все-таки укажет путь к цели и удивит даже автора. Но это случайность и слишком ненадежный метод работы, чтобы советовать его молодому драматургу. Наша задача – не полагаться на волю случая, каким бы он ни был – счастливым или нет. Наша цель – указать путь, по которому каждый, умеющий писать, может следовать и в конечном

счете освоить надежный метод работы над сюжетом пьесы. Поэтому прежде всего вам нужен замысел. Причем он должен быть сформулирован таким образом, чтобы любой понял бы его именно так, как задумал автор. Неясный замысел столь же плох, как и его отсутствие.

Автор, использующий плохо сформулированный, ложный или неудачно построенный замысел, в результате заполняет пространство и время бесцельными диалогами или даже действием, нисколько не приближаясь при этом к подтверждению своего изначального замысла. Почему? Потому что нет направления движения.

Предположим, мы хотим написать пьесу о скупом герое. Станем ли мы его высмеивать? Сделаем нелепым или трагичным? Мы пока не знаем. У нас есть только идея, а именно: изобразить скупого человека. Давайте разовьем эту идею. Благоразумно ли быть скупым? До определенной степени – да. Однако мы не хотим писать о герое умеренном, рассудительном, предусмотрительно откладывающем деньги на черный день. Такой человек не скуп – он бережлив. Нам нужен настолько скупой персонаж, который отказывал бы себе в удовлетворении самых элементарных потребностей. Безумная жадность доводит его до того, что в финале он теряет больше, чем получает. Теперь у нас есть замысел нашей пьесы: *«Скупость ведет к потере»*.

Вышеназванный замысел – как, в принципе, любой хороший замысел – состоит из трех частей, каждая из которых имеет принципиальное значение для хорошей пьесы. Рассмотрим идею о том, что *«скупость ведет к потере»*. Первая часть этого замысла предполагает наличие героя, причем скупого героя. Вторая часть, отраженная в слове *«ведет»*, подразумевает конфликт, а третья часть, *«потеря»*, – финал пьесы.

Давайте убедимся в этом. *«Скупость ведет к потере»*. Согласно замыслу, скупой человек в стремлении сберечь деньги отказывается платить налоги. Это действие неизбежно вызывает противодействие со стороны государства – вот и конфликт, – и скупердяй вынужден заплатить втрое больше.

Таким образом, *«скупость»* указывает на главную черту героя; *«ведет»* предполагает наличие конфликта; *«потеря»* подсказывает финал.

Хороший замысел является также кратким синопсисом вашей пьесы.

Приведем еще несколько примеров:

Ожесточение ведет к ложной веселости.
Глупая щедрость ведет к бедности.
Честность берет верх над двуличием.
Безрассудство губит дружбу.
Дурной нрав ведет к одиночеству.
Материализм побеждает мистицизм.
Ханжество ведет к разочарованию.
Бахвальство ведет к унижению.
Путаница ведет к разочарованию.
Хитрость до добра не доведет.
Ложь всегда будет изобличена
Разгул ведет к саморазрушению.
Эгоцентризм ведет к потере друзей.
Расточительность ведет к нужде.
Непостоянство ведет к потере самоуважения.

Это всего лишь простые утверждения, но в них есть все, что нужно для грамотно выстроенного замысла: герой, конфликт и вывод. Что же тогда не так? Чего не хватает?

Не хватает позиции автора. Пока он не встал на чью-либо сторону, пьесы нет. Лишь когда он занимает чью-либо сторону, замысел обретает жизнь. *Действительно ли эгоцентризм ведет*

к потере друзей? Чью сторону вы примете? Мы, читатели или зрители вашей пьесы, вовсе не должны разделять вашу позицию. Следовательно, вы должны убедить нас в обоснованности своей позиции.

Вопрос. Я что-то запутался. Вы пытаетесь убедить меня в том, что без четкого замысла я не могу начать писать пьесу?

Ответ. Конечно, можете. Есть много способов найти свой замысел. Например, такой.

Если вы замечаете достаточно странностей за своей тетушкой Кларой, например, или дядюшкой Джошуа, то можете решить, что их жизнь как раз и представляет собой великолепный материал для пьесы, но, скорее всего, вы не станете сразу же думать о замысле. Они кажутся вам интереснейшими персонажами, и вы начинаете изучать их поведение, следите за каждым их шагом. Вы приходите к выводу, что тетушка Клара, несмотря на чрезмерную религиозность, на самом деле назойливо встревает в чужие дела и любит сплетничать. Она во все сует свой нос. Возможно, вы знаете, что несколько пар распались из-за губительного вмешательства тетушки Клары. Но у вас по-прежнему нет замысла. Вы все еще не представляете, что заставляет эту женщину так поступать. Почему тетушке Кларе так нравится причинять столько бед невинным людям?

Заинтересовавшись ее характером как потенциального героя пьесы, вы пытаетесь как можно больше узнать о ее прошлом и настоящем. Как только вы начнете собирать факты о жизни тетушки, это и станет первым шагом к обретению замысла. *Замысел – это побуждающая сила, стоящая за всеми нашими поступками.* Итак, вы начинаете расспрашивать родственников и родителей о том, как тетушка Клара вела себя в прошлом. Возможно, вы будете потрясены, узнав, что эта религиозная фанатичка в молодости не являлась образцом нравственности, а вела распутный образ жизни и нагрешила немало. Одна женщина покончила с собой, когда тетушка Клара завлекла ее мужа, за которого затем вышла замуж. Однако, как обычно бывает в подобных случаях, тень мертвой женщины преследовала их, и он бросил ее. Она безумно его любила и увидела в этом предательстве перст Божий. Она начала истово верить в Бога и приняла решение посвятить остаток дней покаянию. Каждого, с кем сталкивалась, она принимались наставлять на путь истинный. Тетушка бесцеремонно вмешивалась в чужие судьбы: выслеживала невинных влюбленных, шепчущих друг другу милые глупости в укромных уголках, выговаривала им за греховные мысли и действия. В общем, она стала настоящим бедствием для соседей.

У автора, который хочет написать эту пьесу, все еще нет замысла. Неважно. История тетушки Клары все равно понемногу получает воплощение. По-прежнему остается много невыясненных вопросов, к которым драматург может вернуться позднее, когда найдет замысел. Сейчас нужно задаться вопросом: какой конец ждет эту женщину? Может ли она всю оставшуюся жизнь вмешиваться в чужие судьбы и в конечном счете рушить их? Конечно нет. Однако, раз тетушка Клара еще жива и намерена во что бы то ни стало совершить свой крестовый поход в борьбе за нравственные устои, автор должен решить, чем она кончит *не в реальности, а в пьесе.*

На самом деле тетушка Клара может прожить сто лет и погибнуть от несчастного случая или мирно скончаться в своей постели. Годится ли это для пьесы? Определенно нет. Несчастный случай был бы внешним фактором, не вытекающим напрямую из сюжетной линии. Болезнь и мирная кончина – то же самое. Смерть героини – если это будет смерть – должна стать логическим следствием ее поступков. Мужчина или женщина, чью жизнь она разрушила, может отомстить, отправив ее к Создателю. В своем чрезмерном рвении она может преступить все границы, пойти против самой Церкви, и дело закончится отлучением. Либо она окажется в таких компрометирующих обстоятельствах, что единственным выходом окажется только самоубийство.

Какой бы из этих трех возможных финалов вы ни выбрали, напрашивается один замысел: *«Крайность (в чем бы она ни заключалась) ведет к уничтожению»*. Теперь вы знаете начало и финал своей пьесы. Вначале героиня была распутной, распутство стало причиной самоубийства, и она потеряла единственного человека, которого любила. Эта трагедия вызвала в ней медленное, но неуклонное перерождение в религиозную фанатичку. Ее фанатизм рушил жизни, и в конечном итоге она тоже лишилась жизни.

Нет, вы не должны начинать повествование с замысла. Вы можете начать с героя, или несчастного случая, или даже простой мысли. Эта мысль или случайность разрастается, и история понемногу начинает раскрываться. Позднее у вас будет время найти свой замысел среди собранного вами материала. Важно в принципе его найти.

Вопрос. Могу ли я, не опасаясь обвинений в плагиате, взять за основу, допустим, замысел: *«Великая любовь побеждает даже смерть»*?

Ответ. Преспокойно можете. Хотя идея та же, что и в «Ромео и Джульетте», ваша пьеса при этом будет другой. Вы никогда не видели и никогда не увидите двух совершенно одинаковых дубов. Форма дерева, его высота и мощь определяются местом и средой, где семени случилось упасть и прорасти. Два драматурга не мыслят и не пишут одинаково. Десять тысяч авторов могут использовать один и тот же замысел, как и делали со времен Шекспира, и их творения будут совершенно разными, объединенными лишь общей идеей. Ваши знания, понимание человеческой природы и воображение сделают свое дело.

Вопрос. Можно ли использовать сразу два замысла в одной пьесе?

Ответ. Это возможно, но такая пьеса вряд ли будет хорошей. Можете ли вы идти в двух направлениях одновременно? Драматургу нужно достаточно постараться, чтобы убедительно обыграть одну идею в драме, не говоря уже о двух или трех. Пьеса с несколькими замыслами неизбежно превращается в путаницу.

«Филадельфийская история» Филипа Бэрри служит тому примером. Одна из основных идей этой пьесы может быть сформулирована так: *«Каждый из супругов должен чем-то пожертвовать для того, чтобы их брак был удачным»*. Вторая идея такова: *«Деньги, или их отсутствие, не единственное, что определяет характер мужчины»*.

Другая пьеса этого типа – «Жаворонок» Самсона Рафаэлсона. В качестве замыслов автор использовал следующие: *«Богатой женщине нужна опора в жизни»* и *«Мужчина, который любит свою жену, пойдет на жертву ради нее»*.

Мало того что эти пьесы имеют по две основные идеи, так они еще и не столь очевидны и плохо сформулированы.

Хорошая актерская игра, прекрасная режиссура и изобретательные диалоги иногда приносят успех, но сами по себе они никогда станут залогом успеха какого-либо произведения.

Не думайте, что каждая поставленная пьеса имеет четкий замысел, хотя в каждой пьесе есть идея. В качестве примера можно привести замысел «Ночной музыки» Клиффорда Одетса: *«Молодые люди должны бесстрашно сталкиваться с миром»*. Идея в ней заложена, а настоящего замысла нет.

Еще одной пьесой, замысел которой сбивает с толку, является «Время твоей любви» Уильяма Сарояна. Главная мысль о том, что *«жизнь прекрасна»*, – расплывчата и неопределенна, и это ничем не лучше полного отсутствия какой-либо идеи.

Вопрос. Трудно понять, какая эмоция используется в качестве базовой в пьесе. Возьмем, к примеру, «Ромео и Джульетту». Если бы не ненависть двух семейств, влюбленные могли бы жить счастливо. Мне кажется, что не любовь, а ненависть – главное чувство, определяющее эту драму.

Ответ. Разве ненависть подавила взаимную любовь этих двух молодых людей? Нет. Она подтолкнула их на большие усилия. Их любовь крепла с каждым препятствием. Они были готовы отказаться от собственного имени, презрели фамильную ненависть и в конечном счете

отдали жизнь за любовь. Ненависть, а не любовь была побеждена в финале. Любовь подверглась испытанию ненавистью и уничтожила ее. Любовь не возникла из ненависти, но расцветала вопреки ей. На наш взгляд, главное чувство, лежащее в основе «Ромео и Джульетты», все-таки любовь.

Вопрос. Я по-прежнему не знаю, как определить главное направление тенденции или эмоцию пьесы.

Ответ. Тогда давайте рассмотрим другой пример – «Привидения» Ибсена. Замысел этой пьесы: «Грехи отцов ложатся на детей». Проверим, так ли это. Капитан Алвинг ходил на сторону и до женитьбы, и после. Он умер от сифилиса, подхваченного в любовных похождениях. У него остался сын Освальд, унаследовавший его болезнь, который страдает от душевной болезни и умирает не без помощи собственной матери, желающей избавить его от мучений. Все остальные события пьесы, включая интрижку со служанкой, вытекают из вышеуказанного замысла, а он, как мы видим, заключается в том, что дети наследуют пагубные черты своих родителей.

Лириан Хеллман начала работать над идеей, почерпнутой из одного из репортажей Уильяма Рафхеда о старых шотландских тяжбах. В 1830 г. или около того маленькая индийская девочка сумела уничтожить одну британскую школу. Первый успех Лириан Хеллман, рассказ «Детский час», был основан на этом случае, описанном Робертом ван Гелдером в *The New York Times* 21 апреля 1941 г. В интервью сообщается:

История создания «Стражи на Рейне» довольно запутанна и, боюсь, не особенно интересна, – рассказала мисс Хеллман. – Во время работы над пьесой «Лисички» мне пришла в голову такая идея: маленький городок на американском Среднем Западе, изолированный, пожалуй, чуть более обычного, и в этот городок приезжают европейцы, а именно знатная пара, которая останавливается там на пути к Западному побережью. Меня так увлекли эти мысли, что я отложила «Лисичек» в сторону. Однако когда я за нее взялась, за эту новую пьесу, то не смогла продвинуться вперед. Я начала правильно, но затем застряла.

Затем у меня появилась другая идея. Как реагировали бы некоторые чувствительные люди, большую часть жизни голодавшие в Европе, оказавшись гостями в доме каких-нибудь очень богатых американцев? Что бы они сказали обо всей этой лихорадочной деятельности, о снотворном, принимаемом, когда нет времени на сон, о роскошных ужинах, заказанных, но не съеденных, и так далее и тому подобное... Но и эта пьеса не пошла. Я все размышляла об этом, и мои предыдущие герои – титулованная пара – постоянно возвращались. Ушел бы весь вечер и, возможно, большая часть завтрашнего дня, чтобы проследить весь путь, который прошли все эти мысли, прежде чем они воплотились в пьесе «Стража на Рейне». Титулованная пара осталась, но в качестве второстепенных персонажей. Американцы милые люди и тому подобное. Все изменилось, но новая пьеса выросла из двух других.

Драматург может неделями работать над историей, прежде чем поймет, что ему в действительности нужен замысел, который подскажет, в чем состоит предназначение его пьесы. Давайте проследим, как идея постепенно превращается в замысел. Предположим, вы хотите написать пьесу о любви.

О какой именно любви? Что ж, это должна быть великая любовь, решаете вы, такая, которая преодолит предубеждение, ненависть, превратности судьбы, любовь, которую не купить и не выторговать. Аудитория должна быть до слез тронута жертвой, приносимой влюбленными

друг другу, зрелищем триумфа любви. Это идея, и неплохая. Но у вас нет замысла, и, пока вы его не выберете, вы не сможете написать свою прекрасную пьесу.

В вашей идее заложен вполне очевидный замысел: *«Любовь побеждает всё»*. Однако это расплывчатое утверждение. Оно говорит слишком о многом и ни о чем одновременно. Что это за «всё»? Вы можете ответить, что это препятствия, но мы по-прежнему можем спросить: «Какие препятствия?» И если вы скажете, что «любовь способна сдвинуть горы», мы не преминем поинтересоваться, какой от этого прок.

В своем замысле вы должны четко обозначить, насколько велика любовь, точно показать, в чем ее предназначение и к чему приведет это чувство.

Давайте пойдем до конца и напишем о великой любви, способной победить. Наш замысел ясен: *«Действительно ли любовь сильнее даже смерти?»* Ответ в этом случае – «да». Он предопределяет путь, которым пойдут влюбленные. Они умрут за любовь. Это и есть действенный замысел, который помогает нам понять, над чем именно любовь одержит победу. Ответ однозначен – над смертью. В результате вы не только знаете, насколько далеко готовы зайти влюбленные, но и имеете представление о том, какими они должны быть, чтобы довести замысел до логического финала.

Может ли главная героиня быть глупой, бесстрастной, коварной? Едва ли. Может ли ее возлюбленный – юноша или мужчина – быть поверхностным, непостоянным? Вряд ли – если только они были поверхностными лишь до того, как встретились. Затем начнется битва – сначала с банальной жизнью, которую они были вынуждены вести, затем с их семьями, религией и всеми остальными движущими силами, объединившимися против них. По мере продвижения они будут увеличивать духовную мощь, силу, решимость и в конце концов, несмотря даже на смерть, – *в смерти* будут вместе.

Если у вас есть четкий замысел, синопсис образуется почти автоматически. Вы разрабатываете его, добавляя мелкие детали, характерные черты.

Нам кажется само собой разумеющимся, что раз уж вы выбираете вышеназванный замысел – *«Великая любовь побеждает даже смерть»*, значит, вы в него верите. А вы должны в него верить, поскольку вам предстоит это доказать. Вы должны убедительно показать, что жизнь бессмысленна без любимого человека. Если вы не верите искренне в то, что это правда, вам будет очень трудно описать такой накал страстей, который, например, мы видим у Норы из «Кукольного дома» или Джульетты из «Ромео и Джульетты».

Верили ли Шекспир, Мольер и Ибсен в собственные замыслы? Почти наверняка. Если даже нет, их гений был достаточно велик, чтобы они могли чувствовать то, что описывают, переживать жизни своих героев с такой остротой, чтобы те смогли убедить зрителей в своей искренности.

Вы, однако, возьмите за правило – не пишите о том, во что не верите. Замысел – отражение ваших собственных убеждений, которые вы готовы отстаивать его всей душой. Возможно, мне выбранный вами замысел покажется нелепым, но для вас он не должен быть таковым.

Хотя вы не должны прямо упоминать свой замысел в диалогах пьесы, аудитории необходимо понимать, что вы хотите донести до нее. И что бы это ни было, вы должны это доказать.

Мы увидели, что *идея* – обычно предшествующая пьесе – может появиться у вас когда угодно. Мы поняли также, почему ее нужно превратить в замысел. Процесс превращения идеи в замысел не так уж сложен. Вы в любом случае можете начать писать пьесу, даже бессистемно, если в конце концов все нужные элементы будут на своих местах.

Может случиться так, что вы уже придумали некую законченную историю, но по-прежнему нет посыла. Можно ли приступить к работе над пьесой? Лучше не надо, какой бы завершенной она вам ни казалась. Если ревность предопределяет печальный конец, очевидно, вы могли бы написать пьесу о ревности. Но обдумали ли вы, откуда эта ревность берется? Женщина была кокеткой? Мужчина был слабее ее? Друг семьи оказывал женщине навязчивые

знаки внимания? Ей наскучил муж? У мужа была любовница? Она торговала собой, чтобы помочь больному мужу? Это было всего лишь недоразумение? И так далее.

Каждая из этих идей требует собственного воплощения в замысле. Например, таком: *«Распущенное поведение в браке ведет к ревности и убийству»*. Если вы выберете этот замысел, то будете знать, что именно спровоцировало ревность, которая и привела к трагедии – распутник совершил убийство или сам был убит. Посыл предполагает один-единственный путь, которым вы должны следовать. Многие посылы могут быть связаны с ревностью, но в вашем случае есть *только одна* мотивирующая сила, которая поведет вашу пьесу к неизбежному выводу. Распутный человек не поступит так, как порядочный, и не так, как женщина, торгующая собой для того, чтобы продлить больному мужу жизнь. Хотя история может сложиться у вас в уме или даже на бумаге, вам вряд ли удастся обойтись без четкого посыла.

Гоняться за замыслом глупо, поскольку, как мы уже отметили, он должен быть вашим убеждением. Вы знаете, в чем состоят ваши убеждения. Рассмотрите их. Возможно, вас интересуют человек и его странности. Просто возьмите одну из причуд, и получите материал для множества самых разных замыслов.

Помните сказку о вымышленной Синей птице? Человек по всему миру искал Синюю птицу счастья, а вернувшись домой, понял, что она всегда была там. Незачем терзать мозг, изводить себя в поисках посыла, когда они во множестве находятся прямо перед вами. Каждый человек, имеющий несколько твердых убеждений, – настоящий клад идей.

Предположим, в своих блужданиях вы все-таки наткнулись на некий замысел. В лучшем случае он вам чужд. Он не исходит от вас; он не часть вас. Хороший посыл олицетворяет автора.

Само собой разумеется, что вы хотите написать отличную пьесу, которая выдержит испытание временем. Как ни странно, все пьесы, *в том числе фарсы*, удаются лучше, если автор чувствует, что может сказать нечто важное.

Относится ли это к такому легкому жанру, как криминальная пьеса? Давайте посмотрим. У вас есть блестящий замысел драмы, в которой некто совершает «идеальное преступление». Вы прорабатываете его в мельчайших деталях до тех пор, пока не будете уверены, что сюжет захватывает и держит аудиторию в напряжении. Вы пересказываете его другу, но – ему скучно. Вы потрясены. В чем дело? Может быть, стоит спросить мнение других людей? Вы так и делаете и получаете вежливое одобрение. Однако в глубине души вы понимаете, что им не нравится. Они что, все идиоты? Вы начинаете сомневаться в своей пьесе. Вы переписываете ее, что-то подправляя то тут, то там, – и снова обращаетесь к друзьям. Они уже слышали эту чертову вещь и на сей раз откровенно скучают. Немногие решаются сказать вам об этом. Вы падаете духом. Вы по-прежнему не понимаете, в чем дело, но твердо знаете, что пьеса плоха. Вы начинаете ее ненавидеть и стараетесь забыть о ней.

Нам незачем смотреть вашу пьесу, чтобы сказать, в чем дело: в ней нет четкого посыла. Вполне вероятно, что в отсутствие четкого, активного замысла ваши герои вышли неживыми. Да и как могло быть иначе? Они же не знали, например, того, что заставило их совершить идеальное преступление. Их единственный мотив – ваша воля, в результате чего все их действия и диалоги искусственны. Никто не верит тому, что они делают или говорят.

Можете не верить, но герои пьесы должны быть живыми людьми. Предполагается, что все поступки персонажей обусловлены их собственными соображениями. Если человек собирается совершить идеальное преступление, он должен иметь для этого глубокую мотивацию.

Преступление не самоцель. Даже те, кто совершает преступление в безумии, имеют причину. Почему они безумны? Что стало причиной их садизма, похоти, ненависти? Причины, стоящие за событиями, – вот что нас интересует. Ежедневные газеты полны репортажей об убийствах, поджогах, грабежах. Через какое-то время нас от этого уже начинает тошнить. Зачем же нам идти в театр, если не для того, чтобы узнать, *почему* они были совершены?

Молодая девушка убивает свою мать. Ужасно. Но почему? Какие шаги привели к убийству? Чем больше драматург раскрывает это, тем лучше пьеса. Чем больше вы можете рассказать о среде, физиологии и психологии убийцы и о его или ее личном посыле, тем большего успеха добьетесь.

Все сущее тесно связано со всем, что нас окружает. Невозможно рассматривать какой-либо предмет так, будто он изолирован от остальной жизни.

Если читатель согласен с нашими рассуждениями, он отбросит мысль писать пьесу о том, как некто совершил идеальное преступление, и обратится к тому, *почему* некто это сделал.

Давайте шаг за шагом проанализируем, как можно было бы продумать развитие сюжета криминальной драмы, и посмотрим, как отдельные элементы пьесы сходятся воедино.

Что это будет за преступление? Финансовые махинации, шантаж, кража, убийство? Допустим, это будет убийство. Теперь займемся личностью преступника. Почему он убил? Из-за страсти? Денег? Мести? Честолюбия? Чтобы восстановить справедливость? Причин может быть великое множество, и мы должны сразу же выбрать какую-то из них. Предположим, мы останавливаемся на честолюбии как мотиве убийства. Посмотрим, к чему это нас ведет.

Убийца должен оказаться в таком положении, когда кто-то стоит у него на пути. Он испробует любые средства, чтобы повлиять на этого человека, сделает все, чтобы расположить его к себе. Возможно, они становятся друзьями и преступление предотвращено... Нет, потенциальная жертва должна быть непреклонна, иначе не будет убийства – а значит, и пьесы. Но почему она непреклонна? Мы не знаем этого, потому что еще не нашли свой замысел.

Здесь мы могли бы остановиться и подумать, как станет развиваться пьеса, если мы продолжим работать, не имея замысла. Однако в этом нет необходимости. Достаточно лишь беглого взгляда на структуру имеющегося у нас материала, чтобы понять, насколько она хрупкая. Один человек собирается убить другого, препятствующего его честолюбивым стремлениям. Эта идея стала основой для сотен пьес, но она слишком размыта и поэтому не может послужить основой сценария. Давайте повнимательнее проанализируем элементы, которыми располагаем, и найдем активный посыл.

Убийца совершит задуманное, чтобы достичь цели. Разумеется, его никак нельзя назвать хорошим человеком. Убийство – высокая цена за честолюбие, и нужна безжалостность – вот оно, наш убийца безжалостен! И готов на все ради собственных эгоистичных целей.

Он опасный человек, бесполезный для общества. Допустим ли мы, чтобы ему удалось остаться безнаказанным? Чтобы он занял ответственный пост? Подумайте, какой вред он может причинить! Ведь он может и в дальнейшем преследовать свои жестокие цели и горя не знать! Но может ли? Вероятно ли это, чтобы безжалостный человек, не думающий ни о чем, кроме удовлетворения своих честолюбивых интересов, достиг большого успеха в жизни? Нет. Жестокость, как и ненависть, разрушает того, кто их сеет. Блестяще! Теперь у нас есть посыл: *«Безжалостное честолюбие ведет к самоуничтожению»*.

Мы знаем, что наш убийца совершит идеальное преступление, насколько это в принципе возможно, но в итоге его погубит собственное честолюбие. Это открывает перед нами безграничные возможности.

Мы составили представление о нашем безжалостном убийце. Разумеется, еще многое предстоит узнать. Понять героя не так-то легко, что и будет показано в соответствующей главе. Однако именно замысел подсказал основные черты главного героя.

«Безжалостное честолюбие ведет к самоуничтожению» – это посыл шекспировского «Макбета», как мы отмечали ранее.

Существует масса методов, для того чтобы найти замысел произведения, – их так же много, как и самих драматургов. Но стоит учесть, что каждый автор использует для этого самые разные способы. Рассмотрим другой пример.

Предположим, драматург, возвращаясь вечером домой, видит, как группа юнцов нападает на прохожего. Он в шоке: мальчишки 16, 18, 20 лет – а уже закоренелые преступники. Он настолько впечатлен увиденным, что решает написать пьесу о подростковой преступности. Однако он понимает, что эту тему можно поднимать бесконечно. На чем именно ему сфокусировать внимание? Автор решает сконцентрироваться на самом факте разбойного нападения: его потрясло прежде всего это, и он верит, что аудитория тоже не останется равнодушной. «Эти мальчишки просто идиоты, – размышляет драматург. – Если они попадутся, им конец. За грабеж они получают от 20 лет тюрьмы до пожизненного срока. Какие глупцы! Бьюсь об заклад, что у их жертвы почти не было при себе денег. Они рисковали жизнью попусту!»

Да-да, это отличный замысел пьесы, и автор начинает работать над ним, но сюжет не желает развиваться. В конце концов, невозможно написать три акта о разбойном нападении. Драматург вне себя: неспособность написать пьесу на основе прекрасной, как он считает, идеи, ставит его в тупик. Разбойное нападение – это всего лишь разбойное нападение. Ничего нового. Удивить в данном случае может юный возраст преступников. Но что толкнуло молодых людей на грабеж? Может быть, родители о них не заботятся. Может, их отцы пьют, поглощенные собственными проблемами? Но почему они так поступают? Почему они начали пить и забыли о собственных детях? Таких мальчиков очень много, но не могут же все отцы подобных детей быть запойными пьяницами, не питающими никакой любви к своим сыновьям. Что ж, наверное, они утратили власть над детьми. Возможно, они очень бедны и не способны прокормить семью. Тогда почему не ищут работу? Ах да, экономический спад. У родителей нет работы, и дети постоянно шатаются по улицам. Бедность, заброшенность и грязь – вот что они видели в жизни. Все это серьезные мотивы для преступления.

Это касается не только мальчишек из какого-либо одного района трущоб. Тысячи подростков по всей стране под давлением нищеты начинают искать выход в преступлении. Бедность толкает их на это, заставляет нарушать закон. Есть! *«Нищета толкает на преступление!»* Мы сформулировали основную идею, а драматург нашел замысел. Автор начинает размышлять о том, где именно будет разыгрываться его драма, – вспоминает собственное детство, увиденное им уличное происшествие или газетные заголовки. Так или иначе, он перебирает множество вариантов, пытаясь выбрать место действия для пьесы: сами условия жизни там должны способствовать росту преступности. Он изучает поведение людей, дома, в которых они живут, факторы влияния, исследует причину массовой бедности и факторы, провоцирующие ее, анализирует вопрос о том, что делают городские власти для того, чтобы справиться с проблемой нищеты.

Затем он переключает свое внимание на уличных мальчишек. Они действительно настолько глупы или заброшенность, болезнь, полуголодное существование сделали их такими? Автор решает сосредоточиться на одном герое, вокруг которого и будет выстраиваться история. И находит его: это симпатичный подросток 16 лет, у него есть сестра. Его отец не смог найти работу, ему опостылела сама жизнь, и он ушел из дома, оставив больную жену с двумя детьми. Вскоре жена умерла. Старшая дочь, 18-летняя девушка, заявила, что сможет позаботиться о брате. Она любила его, начала работать, так как не могла допустить и мысли о разлуке с ним. Разумеется, Джонни могли забрать в сиротский приют, но тогда главная идея *«Нищета толкает на преступление»* потеряла бы всякий смысл. Итак, Джонни шатается по улицам, пока его сестра работает на фабрике.

У Джонни на все имеется свой взгляд. Другие дети надеются, что учителя и родители подскажут им, как поступать и что делать, а они учат: будь послушным, будь честным. Джонни по собственному опыту знает, что все это чушь. Если соблюдать закон, будешь целыми днями голодать. Поэтому он следует собственной теории: «Если ты достаточно сообразителен, тебе все сойдет с рук». Он неоднократно находил подтверждения этому: воровал кое-что и умуд-

рялся выйти сухим из воды. Теории Джонни противостоит закон, который гласит: «Тебе не избежать наказания» или «Преступлению нет оправдания».

У Джонни есть и свои кумиры – парни, которым злодеяния сходили с рук. Он уверен, что им под силу перехитрить любого копа. Таков, например, Джек Колли, выросший в том же квартале, что и Джонни. Все копы страны ловили его, а он их обвел вокруг пальца. Он лучший.

Чтобы узнать Джонни как следует, изучите историю его жизни, выясните, какое у него образование, к чему он стремится, кем восхищается, что его вдохновляет, с кем он дружит. Тогда замысел драмы будет идеально отражать характер не только Джонни, но и миллионов других ребят.

Если вы видите в Джонни лишь хулигана и не знаете, что привело его к такой жизни, тогда вам придется искать другой замысел, например такой: *«Когда полиция не в силах справиться с преступностью, криминала становится все больше»*. Разумеется, возникает вопрос, правда ли это. Невежественный человек может ответить «да». Но тогда вам придется объяснить, почему сыновья миллионеров не идут воровать хлеб, как Джонни. Если бы за порядком следило больше полицейских, стало бы при этом меньше бедных и несчастных людей? Опыт показывает, что нет. Значит, *«Нищета толкает на преступление»* – более правильная формулировка замысла, лучше отражающая реалии жизни.

Таков замысел пьесы Сидни Кингсли «Тупик».

Вы должны решить, как именно будете раскрывать замысел своей пьесы: станете ли описывать жизнь в нищете и пути выхода из этого положения или обвините во всем общество? Кингсли решил лишь изобразить нищету и предоставить зрителям делать выводы самостоятельно. Если вы хотите что-то добавить к тому, что уже было сказано в драме Кингсли, найдите некий дополнительный замысел, расширяющий исходный. При необходимости дополните его таким образом, чтобы он идеально соответствовал вашей теме. Если в процессе работы решите, что ваш новый замысел несостоятелен, *потому что вы передумали насчет того, что хотели сказать изначально*, отбросьте прежний и сформулируйте новый, например такой: *«Должно ли общество нести ответственность за высокий уровень бедности?»*

Какую бы позицию вы ни заняли, вам предстоит обосновать ее. Естественно, в итоге получится пьеса, отличающаяся от драмы Кингсли. Вы можете сформулировать сколько угодно основных идей – «нищета», «любовь», «ненависть» – и выбрать из них ту, которая наиболее точно отражает ваш замысел.

Существует множество способов для того, чтобы найти замысел будущего произведения. Можете начать с идеи, которая сразу же станет замыслом пьесы, или сначала придумать некую ситуацию и оценить, как ее можно обыграть, чтобы нашелся верный замысел, выстроились содержание и финал. Человеческие эмоции – богатый источник идей для множества произведений, но вы должны хорошо продумать, как они могли бы в полной мере выразить замысел драматурга. Проверим это на примере такого чувства, как ревность. Ревность питается переживаниями, вызываемыми комплексом неполноценности. Таким образом, ревность как таковая не может служить замыслом, поскольку не ставит перед героями никакой цели. Не лучше ли сформулировать так: «Ревность уничтожает»? Нет, хотя теперь мы знаем, как она влияет на людей. Пойдем дальше: «Ревность уничтожает саму себя». Теперь есть цель. Мы знаем, и драматург знает, что действие пьесы будет продолжаться до тех пор, пока ревность не уничтожит саму себя. При желании автор может развить эту мысль, допустим, так: *«Ревность уничтожает не только себя, но и предмет любви»*.

Надеемся, читатель понимает разницу между последними двумя формулировками. Вариантов может быть сколько угодно, но с каждой новой формулировкой замысел меняется. Заметьте, что, меняя замысел, вы обязательно должны вернуться к началу и переписать синопсис с учетом вновь найденных идей. Если же начать с одного замысла, а затем перейти на дру-

гой, пьеса пострадает. Как невозможно построить дом сразу на двух фундаментах, так и нельзя создать хорошую пьесу на основе двух замыслов.

«Тартюф» Мольера представляет собой хороший пример того, как содержание пьесы вырастает из посыла. (См. синопсис и разбор на с. 397.)

Замысел «Тартюфа»: *«Кто роет яму другим, сам в нее попадет».*

Пьеса начинается с того, как г-жа Пернель распекает молодую вторую жену своего сына Эльмиру, а также внука и внучку за то, что они не выказывают Тартюфу должного уважения. Тартюфа пустил в дом сын г-жи Пернель, Оргон. Очевидно, что Тартюф – прохиндей, прикидывающийся святым, а его истинная цель – завести тайную интрижку с женой Оргона и завладеть его имуществом. Кажущееся благочестие Тартюфа подкупило Оргона, и тот верит в Тартюфа, как в воплощение самого Спасителя. Но вернемся к началу пьесы.

Задача автора – как можно быстрее подтвердить первую часть своего замысла. Г-жа Пернель говорит¹:

Г-ЖА ПЕРНЕЛЬ [*Дамису, своему внуку*].

Достойный, образцовый,
Прекрасный человек! И злость меня берет,
Когда ему наперекор идет
Какой-нибудь... болтун пустоголовый!

ДАМИС.

Так мне, по-вашему, молчать
И что ни скажет он – бесспорно
За истину святую принимать?!
Ну нет-с, благодарю покорно!..

...

Г-ЖА ПЕРНЕЛЬ.

Пуškai следит, пускай за каждым – по пятам!
Его надзор – для вас спасенье!
Когда б мой сын построже был, он вам
Давно б внушил к нему любовь и уваженье...

ДАМИС.

Нет, бабушка, напрасный был бы труд:
Из-за чужих расчетов и причуд
Кривить душой я не намерен!

ДОРИНА [*служанка*].

Обидно что: негаданный, нежданный,
Явился в дом бродяга безымянный;

...

Пришел оборванный, босой... теперь, поди-ка,
Все у него – рабы, а он – владыка...

(Это первый намек на то, что случится дальше, когда Оргон доверит Тартюфу свое имущество.)

Г-ЖА ПЕРНЕЛЬ.

Ну да, мы и в грехах погрязли оттого,
Что мало чтим людей благочестивых...

ДОРИНА.

Таких, как он, бессовестных и лживых!..
Не благочестье тут, а просто ханжество!..

¹ Здесь и далее, если не указано иное, пер. В. Лихачева. – *Прим. пер.*

Г-ЖА ПЕРНЕЛЬ.

Язык, язык!..

ДОРИНА.

Что ж, я не лицемерю

И прямо говорю: на грош ему не верю –

Узнала я достаточно его!..

Г-ЖА ПЕРНЕЛЬ.

Ты говоришь – узнала? То-то!..

Привыкли мы от правды убегать –

Выслушивать ее не всякому охота...

А у него одна забота:

На путь спасения заблудших возвращать...

ДОРИНА.

Пусть будет так... но отчего же

Он поднимает шум и гам,

Когда приходят гости к нам –

Особенно мужчины помоложе?..

Здесь все свои... я, так и быть, скажу...

Поверьте, он ревнует госпожу...

(Да, он ревнив, как выяснится впоследствии. Мольер заблаговременно описывает все причины дальнейших поступков героев.)

Г-ЖА ПЕРНЕЛЬ.

...

Послушай-ка, что говорят кругом!..

Помилуйте, для всех открытый дом!

За гостем гость – и счета нет каретам!..

Я думать не хочу о чем-нибудь дурном,

Но дурно уж и то, что говорят об этом.

...

[Эльмире].

И вот подобной болтовней

Вы развлекаетесь, невестка дорогая!

А мы, несчастные, и рта уж не раскрой!..

Но высказаться все-таки должна я!

Так знайте же: мой сын прекрасно поступил,

Что принял в дом известную особу,

К которой дьявол вам внушил

Такую ненависть и злобу.

Он праведник, душа его чиста –

И что же видит он и слышит

Вокруг себя?! Какой заразой дышат

Все эти сборища, вся эта суета...

Балы да ужины... приемы да обеды...

И день и ночь!.. А гости? А беседы?!

Ни благочестия, ни скромности ни в ком...

На языке лишь баловство пустое,

Святого ничего... Да это что ж такое?

Столпотворение? Содом?!

Перечитав замысел, вы догадаетесь, что кто-то – в данном случае Тартюф – будет, изображая из себя праведника, вводить в заблуждение невинных, доверчивых людей – Оргона и его мать. Если он преуспеев в этом, то в дальнейшем сможет завладеть богатством Оргона и сделать хорошенькую Эльмиру своей любовницей.

Уже в самом начале пьесы мы понимаем, что над этим счастливым семейством нависло ужасное несчастье. Мы пока не видели Оргона, а лишь успели познакомиться с его матерью, рьяно вставшей на защиту мнимого святоши. Возможно ли, чтобы здравомыслящий мужчина, бывший офицер, настолько проникся безоговорочным доверием к другому мужчине, чтобы позволить ему посеять хаос в своей семье? Если он действительно так верит Тартюфу, то тем самым первая часть замысла автора подтверждается прямо и открыто.

Затем мы становимся свидетелями того, как хитрый Тартюф – и не без помощи Оргона, своей предполагаемой жертвы, – роет тому яму. Попадет ли он в нее? Мы пока не знаем, но у нас просыпается интерес к дальнейшему развитию событий. Посмотрим, доверяет ли Оргон Тартюфу так же безгранично, как и его мать. Оргон только что вернулся домой из небольшого путешествия. Он встречает брата своей второй жены Клеанта.

КЛЕАНТ.

Здорово! Что ж, успешно

Ты съездил, а?..

...

ОРГОН.

Извини... мне хочется узнать,

Что нового у нас... одна минутка!

Два дня ведь не был я – не шутка!..

Так потерпи! (*Дорине.*) Я слушаю. Изволь

Подробно все рассказывать...

ДОРИНА.

Сначала

Супруга ваша захворала:

Озноб и жар... и головная боль...

ОРГОН.

Ну а Тартюф?..

ДОРИНА.

Тартюф? И спрашивать напрасно:

Жирен и толст, румян и свеж –

Привычки, склонности все те ж.

Ему ли здесь живется не прекрасно!

ОРГОН.

Бедняжка!

ДОРИНА.

Вечером едва

Сидела за столом – болела голова,

И кушать вовсе отказалась...

ОРГОН.

Ну а Тартюф?..

ДОРИНА.

Насупротив сидел;

Один две куропатки съел

И от баранины не много-то осталось...

Но больше сам не захотел...

ОРГОН.

Бедняжка!

ДОРИНА.

Ночь прошла в тревоге:

Не спит, горит – и мы заснуть не смей!

Измучились, едва волочим ноги...

И так вот до утра промаялись мы с ней!

ОРГОН.

Ну а Тартюф?..

ДОРИНА.

Довольный, сытый,

Из-за стола спокойно встал,

В постель свалился как убитый

И напролет всю ночь... проспал!

ОРГОН.

Бедняжка!

ДОРИНА.

Кровь пустить давно бы надо было.

Не хочет! Наконец, от страха вся дрожа,

Решилась наша госпожа –

И нас же всех потом благодарила...

ОРГОН.

Ну а Тартюф?..

ДОРИНА.

Узнав, что много сил

От операции больная потеряла,

Он тотчас же потерю возместил:

За завтраком два лишние бокала

Благоговейно осушил!..

ОРГОН.

Бедняжка!

ДОРИНА.

К вашему, однако, возвращенью

Покинул барыню недуг...

Пойти сказать, что любящий супруг

Ужасно рад ее выздоровленью!..

КЛЕАНТ [*Оргону*].

Она в глаза смеется над тобой –

И поделом, скажу я прямо!

Обманывать себя возможно ль так упрямо?!

Ты не сердись, друг милый мой, –

Но где же видано, чтоб человек степенный

Себя, семью – все позабыл

Для личности... далеко не почтенной!

Очевидно, Оргон не видит, что Тартюф роет ему яму. Мольер однозначно подтверждает свой замысел в первой трети пьесы.

Тартюф вырыл яму; но попадет ли в нее Оргон? Этого мы все еще не знаем – и не должны знать до конца пьесы.

Незачем говорить, что на тех же принципах строится рассказ, роман, фильм или радиоспектакль.

Давайте проанализируем рассказ Ги де Мопассана «Ожерелье» и попробуем понять, в чем заключается его замысел.

Матильда, тщеславная молодая особа, мечтающая о роскошной жизни, собирается на бал и просит свою богатую подругу, с которой они вместе воспитывались в пансионе, одолжить ей на один вечер бриллиантовое ожерелье. Но на балу она его теряет. Боясь унижительных последствий, Матильда и ее муж закладывают наследство и берут деньги в долг, чтобы купить копию потерянного ожерелья. В течение 10 лет они трудятся, не покладая рук, чтобы выплатить долг. Жизнь их потрепала – от былой красоты не осталось и следа, они постарели, изнуренные тяжким трудом. А затем выясняется, что первое ожерелье было сделано из стразов.

В чем замысел этого бессмертного произведения? Я полагаю, он произрастает из фантазий главной героини. Мечтатель не обязательно плохой человек. Мечты обычно являются бегством от реальности, принять которую витающему в облаках человеку не хватает смелости. Фантазии заменяют поступки. Великие мыслители тоже являются мечтателями, но они превращают свои мечты в жизнь. Например, Никола Тесла, величайший в истории гений в области электротехники, был не только выдающимся мечтателем, но и выдающимся *деятелем*.

Матильда была добродушной, но праздной мечтательницей. Грезы вели ее – буквально – в никуда и в итоге довели до несчастья.

Мы должны изучить характер этого персонажа. В своих мечтах она видела себя королевой, живущей в роскошном волшебном замке. От природы она была горячкой и не могла унижить себя, признавшись подруге, что не в состоянии возместить стоимость потерянного ожерелья. Лучше уж смерть. Она была вынуждена купить новое ожерелье, но из-за этого ей и ее мужу пришлось работать в поте лица до конца своих дней. Она превратилась в рабочую лошадку, а все из-за тщеславия и ни на чем не основанной гордыни – качеств, свойственных героине от природы и ставших следствием ее пустых фантазий. Муж Матильды тяжело трудился, как и она, потому что любил ее. Посыл: *«За бегство от реальности рано или поздно придется заплатить»*.

Давайте найдем замысел романа Адриана Лок Лэнгли «Лев на улицах города».

Уже в ранней юности Хэнк Мартин преисполнился решимости стать величайшим из людей. Он торговал на улице булавками, тесьмой, косметикой и старался снискать расположение людей, чтобы впоследствии использовать их доверие. И использовал, да так успешно, что стал губернатором своего штата. А затем он начал обкрадывать народ, и люди взбунтовались против него. В финале Хэнк умер жестокой смертью.

Очевидно, замысел этого романа таков: *«Безжалостное честолюбие ведет к самоуничтожению»*.

Теперь рассмотрим «Гордость морпехов», фильм по рассказу Альберта Мальца.

Это история моряка Эла Шмида, раненого на войне и потерявшего зрение. В реабилитационном госпитале его убеждают вернуться домой к невесте, а он считает, что ей незачем связывать свою жизнь с калеккой. Эла доставляют домой хитростью; возлюбленная уверяет его в неизменности своих чувств, убеждена, что, несмотря на слепоту, он сможет работать. Бывший моряк действительно находит работу, и пара собирается пожениться. К нему начинает понемногу возвращаться зрение, хотя врачи уже потеряли надежду на это.

Замысел: *«Жертвенная любовь побеждает отчаяние»*.

Беда этой в остальном многообещающей картины состоит в том, что даже в самом финале ни Эл Шмид, ни другие герои так и не объясняют нам, за что велось сражение и почему Эл потерял зрение. Такие детали могли бы сделать эту историю более глубокой.

Роман Гветалин Грэм «Земля и небеса» раскрывает перед нами историю девушки из богатой семьи, канадки нееврейского происхождения, которая влюбляется в адвоката-еврея.

Отец отказывается принимать выбор дочери из-за вероисповедания молодого человека и делает все возможное, чтобы разрушить их союз. Всю жизнь отец и дочь были очень привязаны друг к другу, и теперь девушка должна сделать выбор между ним и любимым человеком. Она решает выйти замуж за своего избранника, таким образом разрывая все отношения с семьей.

Посыл: *«Нетерпимость ведет к одиночеству».*

Не все из рассмотренных нами примеров обладают высокими литературными достоинствами, но каждый из них несет в себе определенный замысел, а это необходимо для хорошего произведения. Без замысла невозможно узнать своих героев. Замысел должен включать в себя такие понятия, как «герой», «конфликт» и «развязка конфликта». Все эти элементы невозможно выстроить, не имея четкого замысла.

Запомните еще одну важную вещь. Ни один замысел не является абсолютной истиной. Нищета не всегда толкает человека на преступление, но раз уж вы выбираете эту идею в качестве основной, то в вашей пьесе все должно произойти именно так. Этот принцип относится ко всем замыслам.

Замысел – это концепция, начало пьесы. Это семя, из которого пробивается росток и раскрывается цветок, ни больше ни меньше. Замысел не должен быть слишком нарочитым, превращая героев в марионеток, а противоборствующие силы – в часть структуры драмы, заданную по умолчанию. В грамотно построенной пьесе или новелле невозможно точно определить границу между замыслом, историей и героем.

Великий французский скульптор Роден только что закончил работу – он создал статую Оноре де Бальзака: фигуру в длинной мантии с длинными широкими рукавами, руки сложены впереди.

Обессиленный, но торжествующий, Роден сделал шаг назад и удовлетворенно оглядел свою работу – это шедевр.

Как любой художник, он чувствовал острую потребность разделить с кем-то эту радость. Хотя было 4 утра, он поспешил разбудить одного из своих учеников.

Мастер, все больше волнуясь, наблюдал за реакцией молодого человека.

Взгляд ученика медленно сфокусировался на руках.

– Восхитительно! – вскричал он. – Какие руки... Учитель, я никогда еще не видел таких изумительных рук!

Роден помрачнел. Мгновение спустя он снова выбежал из своей мастерской и вскоре вернулся, волоча следом другого ученика.

Реакция была практически такой же. Под внимательным взглядом Родена взгляд ученика устремился к рукам статуи и остался прикованным к ним.

– Учитель, – благоговейно сказал ученик, – только Бог мог создать такие руки. Они живые!

Очевидно, Роден ожидал другой реакции, поскольку снова умчался, на сей раз в исступлении, и вернулся, притащив очередного растерянного ученика.

– Эти руки... эти руки... – воскликнул вновь прибывший с тем же восхищением, что и другие, – если бы вы ничего больше не создали, учитель, эти руки сделали бы вас бессмертным!

Должно быть, в Родене что-то сломалось, потому что он с ужасным криком кинулся в угол мастерской, схватил устрашающего вида молоток и двинулся к статуе с очевидным намерением разбить ее на кусочки.

Скованные ужасом, ученики бросились на него, но он в приступе безумия разметал их со сверхчеловеческой силой, подбежал к статуе и одним точным ударом расколол великолепные руки.

Затем Роден повернулся к ошеломленным ученикам. Глаза его сверкали.

– Глупцы! – закричал он. – Я должен был уничтожить эти руки, потому что они «жили собственной жизнью». Они не принадлежали остальной композиции. Запомните это, хорошенько запомните: ни одна часть чего-либо не может быть важнее целого!

Поэтому у статуи Бальзака, стоящей в Париже, нет рук. Длинные свободные рукава мантии словно скрывают руки скульптуры, но на самом деле Роден отбил их, потому что они привлекали к себе больше внимания, чем вся фигура в целом.

Ни замысел, ни какая-либо другая часть пьесы не может существовать обособленно от других элементов. Все должно сливаться в единое гармоничное целое.

II Герой

1. Костяк характера

В предыдущей главе мы объяснили, почему формирование замысла – необходимый первый шаг для создания хорошей пьесы. В следующих главах мы всесторонне рассмотрим значение такого понятия, как герой, и попробуем выяснить, какие элементы составляют существо, называемое человеком. Герой – это базовый материал, с которым нам приходится работать, поэтому необходимо изучить его настолько тщательно, насколько это возможно.

Генрик Ибсен говорил о своем творческом методе:

Когда я пишу, я должен быть один; если в моей драме восемь героев, мне хватает их общества; они не дают мне скучать; я должен потрудиться, чтобы узнать их. Этот процесс знакомства с ними протекает медленно и болезненно. Как правило, в моих драмах три состава действующих лиц, существенно отличающихся друг от друга. Я имею в виду разницу в характерах, а не степень их важности. Когда я начинаю работать над материалом, появляется ощущение, что мне предстоит познакомиться с моими героями как попутчиками в поезде; мы обменялись первыми приветствиями и болтаем о том о сем. Когда я переписываю текст, то уже вижу все намного яснее и знаю этих людей так хорошо, словно провел с ними месяц на курорте. Я уяснил для себя главные черты их характеров и маленькие причуды.

Что видел Генрик Ибсен? Что он имел в виду, когда говорил: «Я уяснил для себя основные черты их характеров и маленькие причуды»? Попробуем понять, что представляют собой основные черты характера не только одного, а всех персонажей.

Любой объект характеризуется тремя величинами: глубиной, высотой и шириной. Говоря о людях, нужно иметь в виду три дополнительных параметра: физиологию, социологию, психологию. Не изучив их, невозможно понять человека.

И чтобы понять человека, недостаточно всего лишь определить, груб он или вежлив, верующий или атеист, нравственная личность или выродок. Хромой, слепой, глухой, уродливый, красивый, высокий, низкорослый – каждый из них смотрит на мир по-своему. Больной считает здоровье высшим даром, здоровый не придает этому такого значения, а может, его и вовсе не заботит такая проблема.

Наша физическая конституция, безусловно, является отражением того, как мы воспринимаем действительность. Она оказывает безграничное влияние на мировоззрение, делая нас терпимыми или непокорными, смиренными или заносчивыми. Она сказывается и на нашем психическом развитии, создавая основу для комплекса неполноценности или мании величия. Это самый простой и понятный параметр, определяющий характер человека.

Социология – второй параметр, требующий изучения. Если вы появились на свет в подвале, а игровой площадкой вам служила грязная городская улица, то вы будете смотреть на мир иначе, чем мальчик, родившийся в особняке и выросший в красоте и чистоте.

Однако мы не можем с точностью проанализировать, чем именно вы отличаетесь от него или же от жившего по соседству в таких же трущобах мальчишки, пока не познакомимся со всеми вами поближе. Кем были ваши отец и мать? Были ли они больны или здоровы? Чем зарабатывали на жизнь? Кто были ваши друзья? Как вы повлияли на них? Как они повлияли

на вас? Как вы предпочитаете одеваться? Какие книги читаете? Ходите ли в церковь? Что вы едите, пьете, любите, не любите? Какое место занимаете в социальной иерархии?

Третий параметр, психология, является логическим следствием двух предыдущих, которые сообща формируют темперамент, взгляды и комплексы человека, а также то, к чему он будет стремиться и что может выбить его из колеи. Психология, таким образом, замыкает круг факторов, влияющих на характер.

Если мы хотим понять, почему человек совершил тот или иной поступок, то должны узнать, что побудило его действовать так. Для начала рассмотрим его физическую конституцию.

Болен ли он? Возможно, он давно страдает от хронической болезни, но не подозревает об этом, однако автор должен о ней знать, потому что в противном случае он не сможет понять своего героя. Болезнь влияет на отношение этого человека ко всему, что с ним связано. Безусловно, наше поведение сильно меняется в зависимости от того, больны ли мы, идем на поправку или совершенно здоровы.

Может быть, у этого человека большие уши, выпученные глаза, длинные волосатые руки? Если да, то это, скорее всего, будет определенным образом влиять на все его поступки.

Он слышать не может о крючковатых носах, больших ртах, толстых губах, огромных ступнях? Возможно, дело в том, он и сам обладает каким-то из этих дефектов. Один человек покорно принимает физические недостатки, другой высмеивает сам себя, третий озлобляется. Ясно одно: изъяны такого рода неизбежно оказывают влияние на человека. Испытывает ли наш герой чувство недовольства собой? Это недовольство будет во многом определять его мировосприятие, толкать на конфликты с другими людьми или же заставит смириться с реальностью. Так или иначе, оно будет на него влиять.

Как бы ни были важны физиологические характеристики, важно понимать, что это лишь часть целого. Нужно не забыть и о таком существенном элементе, как жизненный опыт человека. Эти два элемента дополняют друг друга, и, соединив их вместе, можно будет переходить к третьему параметру – психологическому портрету.

В глазах общества извращенец есть извращенец, и точка. Однако для психолога подобные состояния являются следствием всего того, что человеку пришлось пережить в жизни, с учетом его физиологических особенностей, наследственности, образования.

Если мы понимаем, что поведение людей обусловлено именно этими тремя параметрами, то нам не составит труда описать любого персонажа и проследить мотивы всех его поступков.

Проанализируйте любое произведение искусства, выдержавшее испытание временем, и вы обнаружите, что оно живет и будет жить, потому что основано на этих трех параметрах. Выбросьте любой из них, и тогда, даже если сюжет получится увлекательным и вам удастся заработать целое состояние, ваша пьеса все-таки не станет литературным шедевром.

Читая в газетах театральную критику, вы снова и снова видите одни и те же слова: плоско, неубедительно, шаблонные персонажи (то есть плохо прописанные), банальные ситуации, скучно. А все это из-за одного важного упущения – отсутствия в героях «трехмерности».

Не думайте, что, если вашу пьесу ругают как «банальную», вы должны тут же кинуться на поиск фантастических ситуаций. Как только ваши герои обретут законченность, с учетом вышеуказанных трех параметров, вы увидите, что пьеса не только увлекательна, но и оригинальна.

В мировой литературе много трехмерных персонажей, например Гамлет. Мы знаем, сколько ему лет, как он выглядит, здоров ли он, и легко догадываемся о том, какими своеобразными чертами он наделен. Его биография и социальный статус задают импульс пьесе. Мы понимаем, какая политическая ситуация царила в то время, как складывались отношения его родителей, какие события предшествовали действию, описываемому в пьесе, и как они повлияли на Гамлета. Мы знаем, о чем он думает и что им движет. Перед нами его психологический

портрет, и мы ясно осознаем, что он определяется его физиологическим состоянием и социальным статусом. Короче говоря, мы знаем Гамлета лучше, чем самих себя.

Великие пьесы Шекспира построены на героях: Макбет, король Лир, Отелло и прочие – это потрясающие примеры трехмерности.

(Мы сейчас не ставим своей целью критический разбор знаменитых пьес. Достаточно сказать, что в каждом случае автор создал или намеревался создать героев. Насколько ему это удалось и почему, будет рассмотрено в другой главе.)

«Медея» Еврипида – классический пример того, как пьеса должна «вырастать» из героя. Автору не нужно, чтобы Афродита заставила Медею влюбиться в Ясона. Традицией тех времен было показывать вмешательство богов, но поведение героев логично и без него. Медея, или любая женщина, влюбляется в человека, к которому ее влечет, и ради своего избранника готова пойти на немыслимые жертвы.

Ради любви Медея убила собственного брата. Недавно в Нью-Йорке одна женщина завела двоих детей в лес, перерезала им горло, облила их тела бензином и сожгла – ради любви. В этом нет ничего сверхъестественного – всего лишь старый добрый инстинкт поиска партнера разыгрался не на шутку. Если бы мы знали что-то о биографии этой современной Медеи и ее физиологическом состоянии, то могли бы понять, что толкнуло ее на столь чудовищное деяние.

Итак, вот руководство, пошаговая схема того, что должно составлять основу характера трехмерного героя.

ОБЛИК ПЕРСОНАЖА

1. *Пол.*
2. *Возраст.*
3. *Рост и вес.*
4. *Цвет волос, глаз, кожи.*
5. *Телосложение.*
6. *Внешность*: привлекательный, полноват или худощав, аккуратен, опрятен, симпатичен или неряшлив; форма головы, лица, конечностей.
7. *Недостатки*: уродства, аномалии, родимые пятна; болезни.
8. *Наследственность.*

СОЦИАЛЬНЫЙ СТАТУС

1. *Общественный класс*: низший, средний, высший.
2. *Род занятий*: характер работы, рабочее время, доход, условия работы, принадлежность к профсоюзу, отношение к организации, соответствие занимаемой должности.
3. *Образование*: уровень образования, в какой школе обучался, любимые и ненавистные предметы, способности.
4. *Семья*: образ жизни родителей, источник дохода, сиротство, родитель-одиночка или развод родителей, привычки родителей, психическое развитие родителей, пороки родителей, запущенность; семейное положение героя.
5. *Вероисповедание.*
6. *Раса, национальность.*
7. *Место в социуме*: лидер среди друзей, в клубе, в спорте.
8. *Политические пристрастия.*
9. *Увлечения, хобби*: книги, газеты, журналы, которые он читает.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

1. Половая жизнь, нравственные нормы.
2. Личные цели, устремления.
3. Что его больше всего расстраивает, главные разочарования в жизни.
4. Темперамент: холерический, беззаботный, пессимистический, оптимистический.
5. Отношение к жизни: покорное, воинственное, пораженческое.
6. Психологические проблемы: навязчивые мысли, комплексы, предубеждения, фобии.
7. Экстраверт, интроверт, амбиверт.
8. Способности: знание языков, таланты.
9. Качества: воображение, рассудительность, вкус, уравновешенность.
10. Интеллект.

Это костяк характера персонажа, который автору нужно всесторонне изучить и, основываясь на нем, выстраивать свою пьесу.

Вопрос. Как соединить эти три параметра в одно целое?

Ответ. Рассмотрим это на примере персонажей «Тупика» Сидни Кингсли – детей. Все они в хорошей физической форме, без явных глубоких комплексов из-за каких-либо несовершенств внешности. Таким образом, в их жизни решающим фактором является среда. Слепое поклонение кумирам, отсутствие образования, нехватка одежды, надзора со стороны взрослых, а главное, постоянные нищета и голод будут формировать их взгляд на мир и, как следствие, их отношение к обществу и поведение. Три параметра слились воедино, и в результате сформировалась одна яркая отличительная черта персонажей этой пьесы.

Вопрос. Будет ли одна и та же среда влиять на всех детей одинаково или по-разному, поскольку они все же отличаются друг от друга?

Ответ. Не бывает на свете двух одинаковых личностей, поэтому никто не может реагировать на что-либо одинаково. Один мальчик не знает внутренних ограничений: он считает свои юношеские правонарушения подготовкой к блестящей карьере гангстера; другой состоит в банде из верности, страха или желания прослыть храбрецом. Третий сознает, как опасен этот путь, но не видит другого выхода из нищеты. Мельчайшие различия в физическом состоянии людей и их психологическом развитии будут влиять на то, как они воспримут одни и те же социальные условия. Ученые утверждают, что во всем мире нет двух одинаковых снежинок. Малейшее возмущение атмосферного фронта, направление ветра, угол, под которым снежинка падает на землю, – все это влияет на ее рисунок. Отсюда и возникает бесчисленное разнообразие снежных узоров. Тот же закон действует на всех нас. То, какой у человека отец – всегда добрый, добрый время от времени, проявивший доброту единственный раз или всегда злой, окажет огромное влияние на его развитие. Если же отец был добр в те моменты, когда человек был невероятно счастлив или был совершенно спокоен, то проявление его хороших чувств могло остаться незамеченным. Каждый поступок зависит от специфических особенностей, характерных для конкретного момента времени.

Вопрос. Бывают человеческие проявления, вроде бы не укладывающиеся ни в одну из трех категорий. Я сам замечаю у себя периоды депрессии или воодушевления, которые кажутся беспричинными. Я наблюдателен и пытаюсь проследить источник этих таинственных изменений, но впустую. Могу с уверенностью утверждать, что эти периоды иногда случаются, когда я не испытываю материальных проблем или душевной тревоги. Почему вы смеетесь?

Ответ. Вы напомнили мне одного друга, писателя, который рассказал о себе странную историю. Это случилось, когда ему было 30 лет. Он был вроде бы здоров; добился профессионального признания; заработал больше, чем рассчитывал; был женат и безумно любил жену и двоих детей. Однажды, к своему невероятному изумлению, он осознал, что ему плевать на

свою семью, карьеру да и на жизнь вообще. Ему все до смерти надоело. Ничто в мире его не интересовало; он заранее знал, что скажут и сделают друзья. Он не мог выносить одну и ту же ужасную рутину день за днем, неделю за неделей; та же женщина, та же еда, те же истории об убийствах в газетах, что сегодня, что завтра. Все это едва не свело его с ума. Тот случай был таким же загадочным, что и ваш. Может быть, мой друг разлюбил жену? Он задумался об этом и, поскольку совсем отчаялся, решил проверить свои чувства. Так он и сделал, но безуспешно. Его любовь не изменилась. Просто жизнь совершенно ему опостылела. Он больше не писал, перестал общаться с друзьями и, наконец, решил, что лучше уйти из жизни. Эта мысль посетила его не в момент отчаяния – он хладнокровно обдумал эту идею, и его сердце не дрогнуло. Земля существовала миллиарды лет до его рождения, рассуждал он, и продолжит существовать после его кончины. Какая разница, если он покинет этот мир чуть раньше назначенного срока?

Итак, он отправил семью в гости к друзьям и сел писать прощальное письмо, чтобы объяснить свои действия жене. Написать письмо оказалось нелегко. Оно выходило неубедительным, и он бился над ним так, как никогда не трудился над своими пьесами. Вдруг он почувствовал резкий спазм в животе. Это была острая, непроходящая, мучительная боль. Он оказался в нелепой ситуации: получается, что и так собирался убить себя, но было бы страшно глупо умереть от боли в животе. К тому же нужно было закончить письмо.

Он решил принять слабительное и облегчить боль. Так он и сделал. Когда он вернулся к столу, чтобы дописать свое последнее послание, то оказалось, что слова даются трудно, как никогда. Причины, которые он успел привести, теперь казались ему надуманными – даже глупыми. Он заметил сияющий солнечный луч, играющий на столе, чередующиеся полосы света и тени домов по ту сторону улицы. Деревья никогда не казались такими зелеными и свежими; а жизнь никогда не казалась такой желанной. Он хотел видеть, обонять, чувствовать, ходить...

Вопрос. Вы хотите сказать, что он больше не хотел распрощаться с жизнью?

Ответ. Вот именно. Он вновь обрел себя: минус запор, плюс миллион причин жить. Он стал другим человеком.

Вопрос. Значит, физическое состояние действительно может настолько сильно воздействовать на ум, чтобы предопределить выбор между жизнью и смертью?

Ответ. Спросите об этом знакомого врача.

Вопрос. Мне кажется, не каждая реакция разума или тела вызвана физической или экономической причиной. Я знаю примеры...

Ответ. И я знаю примеры. Скажем, Х влюбляется в соблазнительную девушку. На его любовь не отвечают, и он испытывает разочарование, впадает в уныние и серьезно заболевает. Но как это возможно? Любовь, по мнению многих, есть нечто неземное, не имеющее ничего общего с экономическими соображениями или грубым материализмом. Попробуем разобраться? Любовь, как все эмоции, рождается в мозге. Мозг, как к нему ни относиться, состоит из тканей, клеток, кровеносных сосудов. Это физический объект. Малейшее неблагополучие в органах и тканях регистрируется, прежде всего, в мозге, который мгновенно реагирует на это. Серьезное разочарование оказывает влияние на мозг – физический мозг, который передает сообщение телу. Вспомните, что любовь, какой бы неземной она ни была, влияет на такие физиологические функции, как пищеварение и сон.

Вопрос. Но предположим, в каком-либо чувстве нет ничего физического. Допустим, оно не предполагает физического влечения.

Ответ. Все эмоции оказывают физическое воздействие на человека. Рассмотрим чувство, считающееся самой возвышенной, – материнскую любовь. Допустим, мать не имеет материальных проблем. У нее много денег, она здорова и счастлива. Ее дочь влюбляется в молодого человека, которого мать считает не достойной партией, а скорее проблемой для своей дочери. Он никоим образом не опасен, просто это не подходящий выбор, с точки зрения матери. Однако дочь сбегает с ним.

Первой реакцией матери станет шок, за которым последует горькое разочарование. Затем она испытает стыд, жалость к себе. Все это может спровоцировать истерический припадок. Припадки учащаются и усиливаются, ослабляя сопротивляемость организма, и заканчиваются самой настоящей болезнью, даже инвалидностью.

Вопрос. Все ли психологические реакции являются результатом ваших трех параметров?

Ответ. Давайте проверим. Почему мать так категорически против выбора дочери? Дело в его внешности? Возможно, хотя, как правило, мать старается скрыть разочарование, если видит, что ее зять не Адонис. Если он не выглядит как настоящее чудовище, его внешность не должна вызвать бурной реакции с ее стороны. В любом случае, неодобрительное отношение матери к его облику будет предопределено ее собственным жизненным опытом, тем, как выглядели ее отец, братья, любимая кинозвезда.

Другой, более вероятный источник разочарования – финансовое положение молодого человека. Если он не может достойно или и вовсе не состоянии обеспечить ее дочь, мать будет бояться за будущее дочери и саму себя. Даже если она в состоянии уберечь дочь от нищеты, то она уж точно не сможет помешать ее друзьям злословить о неравном браке. Возможно, она поможет ему начать свое дело лишь затем, чтобы убедиться, что он плохой бизнесмен, способный потерять все ее накопления. А если молодой человек хорош собой, обеспечен и принадлежит к другой расе? Все нутро матери восстанет против него. На нее нахлынут воспоминания из собственного прошлого: боязнь социального ostracism, убежденность в мифических различиях между расами, совершенно безосновательные чувство расового превосходства и шовинизм.

Выберите любую причину, будь то отталкивающая внешность молодого человека или место рождения его прадедушки, обдумайте ее, и вы заметите: все, против чего возражает мать, имеет корни в физиологическом состоянии или социальном статусе – как ее самой, так и его. Если хотите, попробуйте задуматься об этом, и вы неизбежно вернетесь к трем параметрам.

Вопрос. Разве принцип трехмерности не ограничивает писателя в выборе материала?

Ответ. Напротив. Он открывает невероятные перспективы и совершенно новый мир для исследований и открытий.

Вопрос. Описывая костяк характера героя, вы упомянули рост, возраст, цвет кожи. Обязательно ли включать все это в пьесу?

Ответ. Вы должны все это знать, но упоминать об этих вещах необязательно. Они проявляются в поведении героя, а не в каком-либо относящемся к нему пояснении. Стать мужчиной ростом метр восемьдесят будет существенно отличаться от осанки того, в котором метр сорок. Женщина с оспинами на лице на все реагирует иначе, чем девушка, которая славится прекрасным цветом лица. Вы должны в мельчайших подробностях понимать, кто ваш герой, чтобы знать, как он поступит в конкретной ситуации.

Все, что происходит в вашей пьесе, должно быть самым тесным образом связано с персонажами, которых вы выбрали для подтверждения вашего изначального замысла, и эти герои, в свою очередь, должны быть достаточно убедительными, чтобы с легкостью обосновать этот замысел.

2. Среда

Если друг приглашает вас на вечеринку, а вы, немного подумав, отвечаете: «Хорошо, приду», то делаете ничем не примечательное заявление. Однако это заявление является результатом сложного мысленного процесса.

Возможно, вы согласились принять приглашение, потому что одиноки, или находитесь в безвыходной ситуации, или не хотите коротать скучный вечер дома, или же у вас слишком много сил и энергии, которые нужно куда-то деть. Наверное, вы рассчитываете, смешавшись с людьми, забыть о проблеме, обрести надежду или вдохновение. Дело в том, что даже такая простая вещь, как сказанные нами «да» или «нет», – это результат всестороннего рассмотрения, перетасовывания, переоценки воображаемых или реальных, психологических или физических, экономических или социологических окружающих нас условий.

Слова имеют сложную структуру. Мы произносим их с ходу, не осознавая, что они содержат в себе множество самых разных элементов. Давайте проанализируем, например, слово «счастье» и попробуем понять, из чего складывается понятие полного счастья.

Может ли человек быть «счастливым», имея все, кроме здоровья? Очевидно, нет, поскольку мы имеем в виду абсолютное счастье, счастье без оговорок. Итак, здоровье нужно считать обязательным элементом «счастья».

Может ли человек быть «счастливым», не имея ничего, кроме здоровья? Вряд ли. У него будет чувство радости, свободы, энтузиазм, но не счастье. Помните, мы говорим о счастье в его самом чистом виде. Если, получив долгожданный подарок, вы восклицаете: «О, как я счастлив!», то испытываете радость, удовлетворение, приятное удивление, но не счастье.

Далее, не будет преувеличением сказать, что человеку, помимо здоровья, нужна работа, которая может обеспечить ему комфортную жизнь. Будем считать само собой разумеющимся, что человек на работе не терпит жестокого обращения, потому что это исключало бы для него возможность быть счастливым. Итак, мы установили, что ингредиенты счастья – это здоровье и достойное занятие.

Однако может ли быть счастлив человек, имеющий и то и другое, но лишенный тепла, привязанности? Тут и спорить не о чем. Человеку нужен кто-то, кого он сможет любить и кто отвечает ему любовью. Давайте добавим любовь к прочим составляющим.

Будете ли вы счастливы, если ваше положение, пусть и удовлетворяющее вас, не предполагает дальнейшего роста? Достаточно ли хорошей работы, здоровья и любви, если будущее при этом не дает вам никакой надежды на развитие, совершенствование? Я так не думаю. Возможно, ваше положение никогда не изменится, но вы можете быть счастливы надеждой на это. Следовательно, добавим в список ингредиентов надежду.

Теперь наш рецепт таков: здоровье, хорошая работа любовь и надежда и составляют счастье. Можно ввести подкатегории, но четырех основных ингредиентов достаточно, чтобы доказать, что слово есть результат соединения многих элементов. Конечно, значение слова «счастье» будет претерпевать бесчисленные метаморфозы в соответствии с местом, климатом, условиями жизни конкретного человека.

Протоплазма – одна из простейших живых субстанций, однако она содержит углерод, кислород, водород, азот, серу, фосфор, хлор, калий, натрий, кальций, магний, железо. Иными словами, обыкновенная протоплазма состоит из тех же элементов, что и сложный человек.

Мы называем ее «простой» в сравнении с человеком. Тем не менее протоплазма сложнее многих неодушевленных предметов. Она занимает одновременно высокое и низкое место на шкале сложности. Противоречие? Не более чем все остальное в природе. Принцип противоречия и напряжения приводит все в движение, а жизнь, в сущности, есть движение.

Что произошло бы с протоплазмой в начале времен, как мы его себе представляем, если бы она не обрела способность к движению? Ничего. Она не смогла бы существовать, и жизнь оказалась бы невозможной. Благодаря движению появились более развитые формы жизни, причем на конкретную форму оказывали влияние местоположение, климат, тип питания, доступность пищи, света или его нехватка.

Дайте человеку все необходимое для жизни и измените хотя бы один элемент, скажем тепло или свет, – и его жизнь станет совершенно другой. Если сомневаетесь, попробуйте проверить это на себе. Предположим, вы счастливы, вы обладаете всеми четырьмя необходимыми элементами. Завяжите себе глаза на 24 часа. Выключите весь свет. Вы по-прежнему здоровы, по-прежнему трудоустроены, по-прежнему любите и любимы, полны надежд. Более того, вы знаете, что через 24 часа снимете повязку. На самом деле вы не слепы, а только лишены возможности видеть по собственному желанию. Тем не менее этот эксперимент изменит ваше отношение ко всему.

Вы убедитесь, что это утверждение справедливо, если лишитесь слуха на один день или временно перестанете пользоваться одной конечностью. В течение нескольких месяцев или хотя бы пары недель не ешьте ничего, кроме одного и того же блюда, которое вам нравится. Как вы думаете, что получится в результате? Вы возненавидите это блюдо на всю оставшуюся жизнь.

Сильно изменилась бы ваша жизнь, если бы вам пришлось спать в жуткой, кишасей насекомыми комнате на грязном полу без матраса, накрываясь лохмотьями вместо одеяла? Безусловно. Даже проведя в нищенских условиях всего один день, вы начнете многократно сильнее ценить чистоту и комфорт.

Похоже, люди реагируют на внешние условия точно так же, как одноклеточные организмы, менявшие форму, цвет и биологический вид *под давлением среды*.

Мы специально делаем на этом акцент, поскольку крайне важно понимать принцип изменения героя. А он постоянно меняется. Малейшее нарушение идеально упорядоченной жизни лишит его покоя и вызовет потрясение, как камень, брошенный в тихий пруд, создает широко расходящиеся кольца на воде.

Если действительно на любого человека оказывают влияние среда, состояние здоровья и экономическое положение, как мы постарались доказать, то очевидно, что, поскольку все эти элементы, являющиеся частью целого, находятся в процессе постоянного изменения, человек также изменится. Как правило, он является центром этого постоянного движения.

Не забывайте вечный парадокс: все меняется, только изменчивость постоянна.

Возьмем, к примеру, преуспевающего бизнесмена, торговца мануфактурой. Он счастлив: его бизнес растет, с женой и тремя детьми также все благополучно. В действительности это редкий, почти невероятный пример, но он проиллюстрирует нашу точку зрения. Человек доволен всем, что касается его лично и семьи. Затем некий крупный промышленник начинает борьбу за сокращение зарплат и уничтожение профсоюзов. Нашему герою кажется, что это разумная мера. Он считает, что рабочие слишком осмелели в последнее время. Если и дальше все будет меняться так же быстро, как они хотят, они, чего доброго, захватят промышленность и разрушат страну. Поскольку нашему герою есть что терять, он думает, что он и его семья в опасности.

Постепенно его начинает охватывать все нарастающее беспокойство. Наш герой сильно встревожен. Он начинает больше читать об этой серьезнейшей проблеме. Возможно, он не отдает себе отчета в том, что его страх посеян небольшой группой богатых промышленников, которые, стремясь сократить выплаты рабочим, тратят огромные деньги на то, чтобы дестабилизировать ситуацию в стране. Наш герой попадает в эту пропагандистскую ловушку. Он хочет внести свой вклад в спасение страны от разрушения. Он сокращает зарплаты своим сотрудникам, не подозревая, что тем самым не только восстанавливает их против себя, но и способствует распространению тех движений в обществе, которые в конце концов ударят по

нему же и, вполне вероятно, по его благосостоянию. В связи с сокращением покупательной способности населения, к которой он тоже приложил руку, его бизнес может пострадать одним из первых.

Наш герой пострадает даже в том случае, если он осознает причины происходящего и не станет урезать жалование своим сотрудникам. По нему так или иначе ударит сокращение зарплат другими промышленниками. Независимо от того, хочет он или нет, ему придется подстраиваться под меняющиеся условия, и все это затронет и его семью. Он не сможет выделять своим домочадцам столько денег, сколько давал прежде, потому что источника легких денег больше не будет. Это породит разногласия в семье и со временем может даже привести к разводу.

Война в Европе или Китае, забастовка в Сан-Франциско, нападение Гитлера на демократические страны влияют на нас так же сильно, как если бы мы сами были непосредственными участниками этих событий. В конечном итоге все человеческие деяния возвращаются, словно бумеранг. К сожалению, даже на первый взгляд не связанные между собой вещи оказываются тесно переплетенными друг с другом – и с нами.

Это касается всех без исключения – и нашего торговца мануфактурой, и любого другого человека.

Банки и правительства так же подвержены этим изменениям, как и все мы. Это было видно во время Великой депрессии, начавшейся в 1929 г. Бесчисленные миллионы долларов пропали. После Первой мировой войны рушились одно правительство за другим, и их место занимали новые правительства или новые системы. Деньги, инвестиции исчезали в мгновение ока, а с ними пропадало и чувство защищенности. Ни один человек не может ощущать себя в безопасности, когда обстоятельства довлеют над ним.

Таким образом, персонажа характеризует его физическое состояние вкупе с тем влиянием, которое на него оказывают внешние обстоятельства. Взгляните на цветы. Их рост в огромной мере зависит от того, попадает ли на них утреннее, полуденное или вечернее солнце.

Не только тело человека, но и разум живо реагирует на воздействие извне. Детские воспоминания глубоко живут внутри нас – настолько глубоко, что мы даже этого не осознаем. Мы можем прилагать неимоверные усилия, чтобы избавиться от веяний прошлого, убежать от своих инстинктов, но все равно остаемся в их власти. Неосознанные воспоминания сказываются на наших суждениях, как бы мы ни старались отгородиться от них.

Лоранд Вудрафф в «Биологии животных» говорит:

Невозможно рассматривать протоплазму отдельно от среды ее обитания, какой бы она ни была. Разнообразие внешних факторов и жизненной активности самой протоплазмы прямо или косвенно отражается на ее внешнем виде.

Если вы посмотрите на женщину, укрывающуюся от дождя под ярким зонтом, то заметите, что цвет этого зонта как будто отражается на ее лице. Детские переживания, воспоминания, опыт человека, становясь его неотъемлемой частью, будут отражаться на его мышлении и окрашивать его в определенные тона. Поэтому мы смотрим на вещи через призму этого отблеска. Мы можем протестовать против этого, сознательно противостоять такому факту, даже можем действовать наперекор своим естественным склонностям, но все равно никуда не денемся от собственного естества.

Жизнь – это изменение. Малейшее вмешательство в один из элементов влияет на рисунок целого. Меняется среда и вместе с ней человек. Если молодой человек встречает девушку в подходящих обстоятельствах, его может привлечь к ней общность интересов в литературе, искусстве или спорте. Затем общий интерес к чему-либо может углубиться, пока они не почувствуют теплоту и симпатию друг к другу. Симпатия растет, и, прежде чем они это поймут,

возникнет привязанность, более глубокая, чем предшествующие ей чувства. Если ничто не нарушит эту гармонию, привязанность перерастет во влюбленность. Влюбленность – это еще не любовь, но они приближаются к ней все больше, по мере того как возникают беззаветная преданность, восхищение, а затем и обожание. Любовь – последняя ступень. Если вы способны пойти на жертву, это и есть любовь. Настоящая любовь – это способность перенести любые испытания ради своего избранника.

Чувства молодых людей будут развиваться таким образом, а затем они могут пожениться и жить долго и счастливо, если все сложится благополучно и ничто не помешает их зарождающемуся роману. Представим, однако, что, когда та же молодая пара уже дошла до стадии привязанности, злобная сплетница сообщает молодому человеку, что у его возлюбленной еще до знакомства с ним был роман с другим. Если молодой человек уже пережил неудачный опыт, он может отвернуться от девушки – привязанность сменится холодностью, холодность – недоброжелательностью, а затем возникнет и антипатия. Если девушка бросит ему вызов и не станет стесняться своего прошлого, антипатия может перерасти в озлобленность, а озлобленность – в отвращение. С другой стороны, если мать этого молодого человека тоже имела с кем-то отношения до брака, но в итоге стала прекрасной женой и матерью, то привязанность юноши к девушке может перерасти в любовь намного быстрее.

Эта простая любовная история может развиваться по-разному, и влиять на выстраивание взаимоотношений будет множество факторов. Финансовый достаток или нехватка денег, наличие или отсутствие постоянной работы, здоровье или болезни могут ускорить или замедлить течение романа, материальное и социальное положение семей этих молодых людей – повлиять на него в худшую или лучшую сторону, а такая проблема, как наследственность, способна и вовсе спутать все карты.

Каждый человек всегда подвержен разного рода колебаниям и изменениям. В природе нет статичных объектов, и человек не исключение.

Как мы уже отмечали, героя характеризует его физическое состояние, а также то влияние, которое на него оказывает среда в определенный момент времени.

3. Диалектический подход

Что такое диалектика? Это слово использовали древние греки для обозначения беседы или диалога. Жители Афин считали беседу высшим искусством – искусством обнаружения истины – и состязались в поисках лучшего мастера беседы, или диалектика. Самым совершенным диалектиком среди древних греков считается Сократ. Мы можем познакомиться с некоторыми его беседами в «Диалогах» Платона, которые, при внимательном изучении, раскрывают секреты этого искусства. Для поиска истины Сократ использовал следующий способ: он выдвигал предположение, находил ему противоречие, а затем, корректируя исходное утверждение с учетом этого противоречия, формулировал новое предположение. Это продолжается бесконечно.

Разберем этот метод подробнее. Развитие беседы происходит в три этапа. Первый шаг – это формулировка предположения, так называемого *тезиса*. Затем обнаруживается противоречие этому предположению, *антитезис*, противоположный изначальному предположению. Далее, чтобы разрешить это противоречие, нужно скорректировать изначальное утверждение и сформулировать третье предположение, *синтез*, являющийся сочетанием первого предположения и утверждения, противоречащего ему.

Наличие этих трех шагов – тезиса, антитезиса и синтеза – является основой любого движения. Все, что движется, наталкивается на опровержения ранее установленных истин. Переменяясь или трансформируясь, все объекты так или иначе меняются на нечто противоположное. Настоящее становится прошлым, будущее – настоящим. А в мире все находится в непрерывном движении.

Постоянное изменение – сущность всего в этом мире. Каждая вещь уже содержит в себе собственную противоположность и рано или поздно превращается в нее. Изменение – вот сила, запускающая движение, и сам характер движения постепенно становится другим. Прошлое перетекает в настоящее, и вместе они определяют будущее. Новая жизнь возникает из старой, и появляется она в результате того, что противоречие уничтожает жизнь предыдущую. Противоречия, провоцирующие процесс изменения, возникают постоянно.

Человек есть комплекс кажущихся противоречий. Планируя одно, он вдруг делает другое; любит, но убежден, что ненавидит. Человек подавляемый, униженный, избиваемый все равно демонстрирует симпатию и понимание по отношению к тем, кто его бьет, унижает и подавляет.

Чем объясняются эти противоречия?

Почему человек, к которому вы относитесь дружески, ополчается против вас? Почему сын идет против отца, дочь против матери?

Мальчик убегает из дома, потому что мать заставляет его подметать пол в их убогой двухкомнатной квартирке. Он ненавидит подметать. Однако при этом работает помощником швейцара в большом доме, где его главная задача – подметать лестничные площадки и улицу, и такое положение вещей его вполне устраивает. Почему?

20-летняя девушка выходит замуж за 50-летнего мужчину – и искренне счастлива. Вор становится добропорядочным гражданином, богатый джентльмен – вором. Девушка из почтенной и религиозной семьи связывается с преступным миром и занимается проституцией. Почему?

На первый взгляд эти примеры отчасти курьезны, а отчасти представляют собой то, что называется «тайной жизни». Но их можно объяснить с помощью диалектики. Это невероятно трудно, но возможно, если помнить о том, что без противоречия не было бы движения и жизни.

Без противоречия не было бы Вселенной. Звезды, Луна, Земля не существовали бы – и мы тоже. Гегель сказал²:

...противоречие... есть корень всякого движения и жизненности; лишь поскольку нечто имеет в себе самом противоречие, оно движется, обладает побуждением и деятельностью³.

Владимир Адоратский пишет в «Диалектике»:

Общие законы диалектики универсальны: они неизбежно обнаруживаются в движении и развитии необозримых, безбрежных сияющих туманностей, из которых в пространствах Вселенной формируются звездные системы... во внутренней структуре молекул и атомов и в движении электронов и протонов.

Зенон, живший в V в. до н. э., был отцом диалектики. Адоратский цитирует примеры Зенона:

Стрела во время полета должна находиться в определенной точке своего пути и занимать определенное место. Поскольку это так, значит, в каждый момент времени она находится в конкретной точке в состоянии покоя, то есть неподвижна. Следовательно, она вообще не перемещается в пространстве. Таким образом, мы видим, что движение невозможно описать, не прибегая к противоречивым утверждениям. Стрела находится в данной точке, однако в то же время ее там нет. Только соединив эти противоречащие друг другу утверждения, мы можем описать, что такое движение.

На этом моменте мы остановимся. Давайте внимательно проанализируем историю девушки, выросшей в религиозной семье и сбежавшей из дома, чтобы стать проституткой. Недостаточно сказать, что некие силы извне спровоцировали ее падение. Разумеется, они сыграли свою роль, но что это за силы? Было ли это что-то сверхъестественное? Она искренне считала проституцию привлекательной? Едва ли. Она читала о ней, слышала от родителей и пастора в церкви о том, что проституция – один из худших социальных пороков, сопряженных с неуверенностью в завтрашнем дне, болезнями и ужасами. Она знала, что проститутки преследуются законом, их обирают сутенеры, обманывают как клиенты, так и хозяева и, наконец, они обречены умереть в одиночестве и нищете.

Практически невозможно представить, чтобы нормальная благовоспитанная девушка захотела стать проституткой. Однако эта девушка стала, как и некоторые другие.

Чтобы изучить причины поступка этой девушки с точки зрения диалектики, мы должны узнать о ней очень многое. Лишь тогда можно будет понять, какие внутренние и внешние противоречия повлияли на нее, а затем установить, что запустило процесс произошедших с ней изменений, а изменения – это и есть суть жизни.

Назовем эту девушку Ирен; вот костяк характера Ирен.

ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Пол: женский.

Возраст: 19 лет.

Рост: 155 см.

Вес: 50 кг.

² Цит. по: Гегель Г. Наука логики. – М.: АСТ, 2018. – *Прим. пер.*

³ Цит. по: Гегель Г. Наука логики. – М.: АСТ, 2018. – *Прим. пер.*

Цвет волос: темно-каштановые.

Цвет глаз: карие.

Цвет кожи: очень светлая.

Осанка: прямая.

Внешность: привлекательная.

Опрятность: чрезвычайная.

Здоровье: в 15 лет перенесла операцию по удалению аппендицита. Легко простужается, и семья страшно боится, что она заболит туберкулезом. Девушка выглядит беззаботной, но на самом деле считает, что умрет молодой, и хочет взять от жизни все.

Родимые пятна: отсутствуют.

Аномалии: отсутствуют, если не брать в расчет ее сверхчувствительность.

Наследственность: хрупкое телосложение, унаследованное от матери.

СОЦИАЛЬНЫЙ СТАТУС

Социальная принадлежность: средний класс. Семья живет в комфорте. Отец держит универсальный магазин, но в последнее время ему все тяжелее вести дела из-за возрастающей конкуренции. Он боится, что его обойдут молодые предприниматели. Эти страхи небезосновательны, но он оберегает свою семью от переживаний.

Род занятий: отсутствует. От Ирен ждут помощи по дому, но она предпочитает читать, перекладывая свои обязанности на 17-летнюю сестру Сильвию.

Образование: среднее. На втором году старшей школы она хотела бросить учебу, но родители, прибегнув к угрозам, заставили ее кое-как доучиться. Ей никогда не нравилось ходить в школу или получать новые знания. Математика или география ей не давались, но историю она любила. Подвиги, любовные похождения, предательства увлекали ее. Она запоем читала исторические книги, но только беллетристику. Ее привлекал лишь романтический ореол тех или иных событий, а даты и имена не имели значения. Она не отличалась хорошей памятью, а из-за невнимательности навлекала на себя постоянное недовольство учителей. Ирен была аккуратна во всем, что касалось ее внешности, но сочинения писала небрежно и со множеством ошибок. День окончания школы стал счастливейшим в ее жизни.

Семейные отношения: родители Ирен живы. Ее матери около 48 лет, отцу 52 года. Они поздно поженились. Жизнь матери была довольно беспокойной. У нее была интрижка, длившаяся два с половиной года, после чего возлюбленный сбежал с другой женщиной, а она попыталась покончить с собой, надышавшись газом, но брат помешал этому. Пережив нервный срыв, она поехала в гости к тетке, чтобы отдохнуть и прийти в себя. Проведя там год и восстановив здоровье, познакомилась с мужчиной, за которого позднее вышла замуж. Они объявили о помолвке, хотя эта женщина не любила жениха. Из-за чувства презрения ко всем мужчинам она так и осталась равнодушной к нему. Он, человек самой заурядной внешности, напротив, гордился, что такая красавица согласилась выйти за него. Будущая жена не стала рассказывать ему, что прежде любила другого, но и не боялась, что это станет известно. Однако муж так и не узнал, поскольку не придавал никакого значения ее прошлому. Муж любил свою избранницу, хотя сначала она была очень плохой женой.

Рождение Ирен в корне изменило жизнь ее матери. В ней проснулся интерес к домашним делам, ребенку и даже мужу. Однако выяснилось, что ей необходима операция на желчном пузыре, проблемы с которым беспокоили ее в течение многих лет. Она стала нервной и раздражительной, перестала читать, даже газеты, хотя прежде любила чтение. Имея лишь начальное образование, она мечтала о том, чтобы Ирен поступила в колледж, и отвращение дочери к учебе сильно ударило по ее самолюбию.

В детстве мать Ирен страдала от нехватки родительского внимания и именно в этом видела причину ошибки, совершенной ею в молодости. Поэтому она пристально следит за каждым шагом Ирен, из-за чего мать и дочь постоянно ссорятся. Ирен ненавидит контроль, но мать убеждена, что это не только ее право, но и священный долг.

Отец Ирен имеет шотландские корни. Очень бережлив, но делает все, чтобы обеспечить семью. Ирен его любимица. Он тревожится о ее здоровье и часто защищает дочь во время конфликтов с матерью. Впрочем, отец понимает, что у жены благие намерения, и соглашается, что за Ирен нужен пригляд. По наследству от отца ему достался магазин, единственным собственником которого он и является. Он тоже закончил только начальную школу. Читает местную газету «Курьер». Его родители были республиканцами, поэтому и он придерживается таких же взглядов. Если попросить его обосновать свои убеждения, ему это не удастся. Простой и непритязательный человек, этот герой твердо верит в Бога и в свою страну. Ежегодно жертвует церкви скромную сумму и пользуется огромным уважением в общине.

Интеллект Ирен: низкий, но в пределах нормы.

Вероисповедание: пресвитериане. Ирен агностик, если вообще задумывается о религии. Она слишком занята собой.

Общественная жизнь: она состоит в обществе любителей пения и клубе «Лунная соната», где собирается молодежь, чтобы потанцевать и развлечься. Иногда развлечения заканчиваются откровенными обжиганиями. Грациозностью Ирен здесь все восхищаются. Она действительно хорошо танцует, но не более того, однако так привыкла к похвалам, что захотела отправиться в Нью-Йорк и стать танцовщицей. Разумеется, как только Ирен заикнулась об этом матери, та устроила истерику. Стремление матери поумерить амбиции Ирен вызваны страхом, что вольная жизнь в большом городе дурно скажется на нравственности дочери, и, в меньшей степени, беспокойством о ее слабом здоровье. Девушка никогда больше не решалась заговорить об этом.

Подруги не слишком жалуют Ирен из-за некоторой ее склонности к злословию.

Политические пристрастия: отсутствуют. Ирен никогда не понимала, чем республиканцы отличаются от демократов, и не подозревает о существовании других партий.

Увлечения: кино, танцы. Она помешана на танцах. Курит тайком.

Чтение: журнальное чтиво – любовные похождения, романтические истории, новости кино.

Половая жизнь: у нее была связь с Джимми, членом клуба, в котором она состоит. Страхи, что с ней может приключиться нечто непоправимое, оказались беспочвенными. Больше она с ним не встречается, потому что он наотрез отказался жениться, после того как ей показалось, что она попала в переplet. Этот отказ не слишком огорчил Ирен, поскольку ее гораздо больше привлекала идея уехать в Нью-Йорк и поступить в кордебалет. Танцевать перед восторженной публикой – предел ее мечтаний.

Нравственность: «В сексуальных отношениях нет ничего плохого, если ты способна о себе позаботиться».

Честолюбивые стремления: танцевать в Нью-Йорке. Больше года она откладывала карманные деньги. Если ничего другого не останется, придется убежать из дома. Ирен рада, что Джимми отказался на ней жениться – роль домохозяйки, главное предназначение которой рожать детей, не для нее. Было бы ужасно умереть в Плейнвилле, а жить там и вовсе невыносимо. Она родилась в этом городке и знает в нем каждый камень. Ирен считает, что даже если ей не удастся стать танцовщицей, то хотя бы просто выбраться из Плейнвилла уже было бы счастьем.

Фрустрация: она не брала уроков танцев. В городке нет танцевальной студии, а отправить ее учиться в другой город отцу было не по карману. Всем своим трагическим видом Ирен дает понять родным, что пожертвовала собой ради них.

Темперамент: вспыльчива. Любая мелочь способна вывести ее из себя. Мстительна и тщеславна. Но однажды самоотверженность Ирен потрясла весь город: во время болезни матери она не отходила от ее постели ни на шаг до тех пор, пока та не пошла на поправку. Когда Ирен было 14 лет, умерла ее канарейка, и девочка была безутешна в течение нескольких недель.

Настрой: воинственный.

Комплексы: комплекс превосходства.

Суеверия: число 13. Если в пятницу происходит что-то неприятное, это верный знак того, что в течение недели обязательно случится еще какое-нибудь несчастье.

Воображение: богатое.

Тезисом в данном случае будет стремление родителей как можно удачнее выдать Ирен замуж.

Антитезис – намерение Ирен вообще не выходить замуж, а любой ценой стать танцовщицей.

Синтезом станет разрешение этого противоречия: Ирен убежала из дома и в итоге оказалась на обочине жизни.

СИНОПСИС

Вместо того чтобы пойти на собрание общества любителей пения, Ирен отправляется на свидание с молодым мужчиной. Девушка, встретившая на улице мать Ирен, между делом спрашивает, почему та пропустила собрание. Мать в шоке от этой новости и, с трудом взяв себя в руки, объясняет, что Ирен в последнее время нездоровилось, а дома подвергает ее ужасному допросу. Мать подозревает, что Ирен уже успела лишиться девственности, и хочет как можно скорее выдать дочь замуж за служащего из магазина своего мужа. Ирен понимает, что она настроена решительно, и решает убежать из дома, чтобы осуществить свою мечту. Устроиться в театр ей не удастся. Не имея никакой профессии, наша героиня не в состоянии прокормить себя и вынуждена заняться проституцией.

Тысячи девушек убегают из дома. Разумеется, не каждая из них становится проституткой, потому что все они отличаются друг от друга, и от Ирен в том числе, по множеству параметров, прежде всего здесь надо иметь в виду разницу в физическом и психологическом состоянии, а также социальном статусе. Наш синопсис лишь одна из версий того, почему девушка из почтенной семьи начинает заниматься проституцией.

Представьте, что в той же самой семье родилась горбуныя. Тогда ситуация, в которой оказалась Ирен, никогда не возникла бы. Человек с физическим уродством, доведенный до крайности, поступил бы иначе. Чтобы стать танцовщицей, наша героиня должна обладать хорошей фигурой. Ирен нетерпима, а девушка смиренная и кроткая была бы рада получить от жизни то, что имела Ирен. Она бы даже не подумала о бегстве из дома; *следовательно*, Ирен должна быть нетерпимой и легкомысленной. Другая девушка могла бы быть умной, прилежной, понимающей, сочувствующей – она закрыла бы глаза на очевидные недостатки матери, помогала бы ей, проявляя такт. Она не стала бы убежать.

Ирен тщеславна. Ею слишком часто восхищаются, и она считает, что прекрасно танцует и поет, хотя в действительности это не совсем так. Ирен не боится бежать, потому что верит: Нью-Йорк примет ее с распростертыми объятиями. Такая героиня должна быть тщеславной.

Ирен полностью созрела. Ею восторгались, за ней ухаживали. За ее плечами уже был сексуальный опыт, причем без непоправимых последствий. Следовательно, для нее не так уж противоестественно заняться проституцией, если другого выхода нет. Это было более простым способом решения материальных проблем, чем самоубийство. Почему она не вернулась

домой? Исключено – из-за бывшей гордыни и неприязни к жителям родного городка. Поэтому она должна быть нетерпимой и тщеславной.

Но почему героиня начинает заниматься проституцией? Потому что к этому вас принуждает замысел: *найти девушку*, которая становится проституткой, когда *нет других источников существования*. Ирен именно такая девушка.

Разумеется, Ирен могла податься в служанки или продавщицы, продержаться на этой работе какое-то время, а затем потерять ее из-за неспособности к такого рода труду. Вы как драматург даже вольны заставить ее испробовать все возможные способы прокормить себя, прежде чем стать проституткой. Но эта героиня *должна* пасть – не потому, что этого хочет драматург, *а из-за того, что в силу своего характера она не в состоянии выбиться в люди несмотря на имеющиеся для этого возможности*. Если ей все-таки удастся избежать своей печальной участи, драматург должен найти другую девушку, качества которой отвечали бы изначальному замыслу. Помните, что у девушки есть собственные взгляды на жизнь, и вы не должны сопоставлять ее поступки со своими. Имей она ваш пытливый ум, то никогда не оказалась бы в подобной ситуации. Однако она тщеславна, высокомерна, чванлива. Ей стыдно признать свое поражение, ведь в ее крошечном родном городке все узнают о том, что с ней произошло, и тогда она не сможет показаться на глаза друзьям, выдержать их скрытую насмешку.

Ваша задача как драматурга лишить ее возможности выпутаться из сложной ситуации и затем *логически* показать, как она прокладывает путь именно к такой жизни, которой больше всего хотела бы избежать. Вы должны доказать, что ничего другого ей не остается. *Если, по какой-либо любой причине, нам покажется, что проституция не была для Ирен единственным выходом из тупика, значит, вы потерпели поражение как мастер своего дела и как драматург*.

Этот подход является диалектическим, поскольку основывается на понимании того, что все противоречия обусловлены физическим состоянием героя и средой, которая его окружает. Внутренний конфликт подтолкнул героиню к тому, что она совершила.

Конечно, драматург *может* начать с сюжета или идеи. *Однако после этого он должен сформулировать замысел, кристаллизующий его сюжет или идею*. Тогда и сюжет, и исходная идея станут неотъемлемой частью пьесы.

Фрэнк С. Наджент, бывший кинокритик *The New York Times*, однажды написал полный восхищения отзыв на кинокартину под названием «Созданы друг для друга»: «В сущности, история, рассказанная в фильме “Созданы друг для друга” могла бы случиться с любой молодой парой в прошлом или будущем. Мистер Сверлинг не показал нам нечто неизвестное ранее, не занял чью-либо сторону и не приоткрыл завесу тайны над загадками человеческой судьбы. Он просто нашел пару приятных молодых людей или дал им возможность найти друг друга и позволил природе взять свое. Это необычный подход для сценариста. Как правило, они отбрасывают природу в сторону и заставляют своих героев вытворять самые нелепые вещи. Потрясающе, насколько интересным может быть нормальное человеческое поведение».

Да, это потрясающе. Если бы только драматурги и режиссеры позволили героям следовать своему предназначению!

4. Развитие героя

Мы знаем о человеческой природе лишь то, что она непостоянна. Изменение – ее единственное предсказуемое качество. Системы знаний, построенные на постоянстве человеческой природы, а не на ее росте и развитии, нежизнеспособны.

Оскар Уайльд.

Душа человека при социализме

Независимо от того, в каком жанре вы пишете, вам необходимо всесторонне изучить своих героев. Причем вы должны знать не только то, что они представляют собой в данный момент, но и какими станут завтра или через несколько лет.

Все в природе меняется, в том числе люди. Человек, который 10 лет назад был храбрым, сейчас может быть трусом по множеству причин: в силу возраста, состояния здоровья, пошатнувшегося материального положения и т. д.

Возможно, вам кажется, что вы знаете человека, который и впредь будет всегда таким, каким был раньше. Но таких людей не существует. Религиозные и политические взгляды человека могут казаться неизменными на протяжении долгих лет, но, если посмотреть внимательнее, окажется, что его убеждения стали еще более твердыми или же, наоборот, поверхностными. Его представления о тех или иных вещах прошли серьезный путь: неоднократно анализировались, вступали в противоречие друг с другом, и так будет до тех пор, пока человек жив. Поэтому, как бы то ни было, люди меняются.

Изменения происходят даже с обычным камнем, хотя его распад идет незаметно; Земля подвержена медленной, но постоянной трансформации, как и Солнце, Солнечная система и Вселенная. Цивилизации появляются, проходят стадию отрочества, достигают зрелости, стареют и затем умирают – от войн или в силу естественных причин.

Разве может человек никогда не меняться? Абсурд!

Лишь в одной сфере персонажи опровергают законы природы и остаются неизменными – в сфере плохого сочинительства. Именно статичные характеры делают литературу плохой. Если герой рассказа, романа или пьесы в финале находится в том же положении, что и в начале, этот рассказ, роман или пьеса плохи.

Характер персонажа раскрывается в конфликте; конфликт начинается с решения; а решение принимается в соответствии с замыслом пьесы. Решение, принятое героем, неизбежно провоцирует на некие шаги тех, кто противостоит ему. Именно эти действия, одно из которых вытекает из другого, подводят пьесу к ее конечному пункту назначения – подтверждению замысла.

Ни одному человеку на свете, столкнувшемуся со множеством противоречий в жизни, не удалось избежать их влияния и остаться прежним. Он непременно должен измениться и пересмотреть свои взгляды.

Даже труп находится в состоянии трансформации, то есть разложения. И пока человек спорит с вами, пытаясь доказать, что остается всегда одним и тем же, он тоже меняется – стареет.

Итак, можно с уверенностью сказать, что каждый персонаж любого литературного произведения, не переживающий никаких фундаментальных изменений, – плохо прописанный герой. Мы можем пойти дальше и сказать, что если он не может измениться, то любая ситуация, в которую он поставлен автором, нереалистична.

Нора, героиня пьесы «Кукольный дом», вначале предстает «мотовкой» и «певуньей-пташкой», как ее называл муж Хельмер, а в финале становится зрелой женщиной. Сна-

чала она ребячлива, но утрата иллюзий заставляет ее повзреть. Она испытывает ярость, затем потрясение, позже готова покончить с собой и, наконец, восстает.

Уильям Арчер, писатель и театальный критик, говорил:

Во всей современной драматургии, пожалуй, нет героя, который «развивается», в обычном смысле слова, так поразительно, как Нора Ибсена.

Взгляните на любую великую пьесу и увидите тот же пример. «Тартюф» Мольера, «Венецианский купец» и «Гамлет» Шекспира, «Медея» Еврипида – все они построены на постоянном изменении и развитии героя под влиянием конфликта.

«Отелло» начинается с любви, заканчивается ревностью, убийством и суицидом.

«Медведь» начинается с вражды, заканчивается любовью.

«Гедда Габлер» начинается с эгоцентризма, заканчивается самоубийством.

«Макбет» начинается с честолюбия, заканчивается убийством.

«Вишневый сад» начинается с безответственности, заканчивается потерей собственности.

«Экскурсия» начинается со страстного желания осуществить мечту, заканчивается осознанием реальности.

«Гамлет» начинается с подозрения, заканчивается убийством.

«Смерть коммивояжера» начинается с иллюзий, заканчивается болезненным прозрением.

«Тупик» начинается с нищеты, заканчивается преступлением.

«Серебряный шнур» начинается с подавления, заканчивается распадом.

«Жена Крейга» начинается с щепетильности, заканчивается одиночеством.

«В ожидании Лефти» начинается с неуверенности, заканчивается убежденностью.

«Кошка на раскаленной крыше» начинается с разочарования, заканчивается надеждой.

«Разносчик льда грядет» начинается с оптимизма, заканчивается отчаянием.

«Карьера» начинается с безнадежности, заканчивается успехом и триумфом.

«Изюминка на солнце» начинается с безысходности, заканчивается пониманием и обретением новых ценностей.

Состояние души и образ мыслей героев этих пьес постоянно меняются, они вынуждены расти, развиваться, потому что драматурги заложили в свои произведения определенные замыслы, и задача персонажей – следовать этим замыслам.

Если человек совершает одну ошибку, то затем обязательно ошибается снова. Обычно второй промах оказывается серьезнее первого, а третий – второго. Персонаж пьесы «Тартюф» Оргон жестоко ошибся, когда впустил Тартюфа в дом, поверив в его благочестие. Но затем он оступается снова, передавая Тартюфу ларец с бумагами друга: «И состояние, и жизнь его сама зависят, мол, от них»⁴.

До сих пор Оргон верил Тартюфу, но сейчас, оставляя шкатулку в его руках, он рискует человеческой жизнью. В каждой последующей строке мы видим, как отношение Оргона к Тартюфу развивается по нарастающей – от простого доверия до слепого восхищения.

ТАРТЮФ.

Меня здесь ненавидят –

И скоро, может быть, не так еще обидят,

Не то еще наговорят!..

ОРГОН.

Да я совсем их слушать не намерен!

ТАРТЮФ.

⁴ Пер. М. Донского. – Прим. пер.

Они упорны: захотят –
Заставят выслушать... ах, в этом я уверен!
ОРГОН.
Да никогда!..
ТАРТЮФ.
Вы знаете, мой брат,
Что женщина улыбкою одною
Способна властвовать над мужнею душою...
ОРГОН.
Нет-нет!..
ТАРТЮФ.
Позвольте мне уйти!
Мое отсутствие тотчас их успокоит...
ОРГОН.
А я погибну, да!.. Без вас и жить не стоит!..
...
ТАРТЮФ.
...
Я знаю, как себя вести,
Чтоб избежать малейшего навета:
Ни разу с нынешнего дня
Вы не увидите меня
С супругой вашей...
ОРГОН.
Нет, вы будете встречаться
Как можно чаще, да!.. Пусть видят, говорят,
Волнуются, ехидствуют, шипят –
Я будут только потешаться!
Да я еще не то готовлю им:
Чтобы вконец их озадачить
И в ярость привести, намерен я своим
Единственным наследником назначить...
Ну подскажите же – кого?
Не знаете?! О господи, кого же,
Как не того, кто мне всех ближе и дороже, –
Не будущего зятя моего?!
Согласны ль вы, мой друг?..
ТАРТЮФ.
В моей смиренной доле
Покорствовать во всем привык я Божьей воле...

Третья ошибка Оргона – попытка выдать дочь замуж за этого проходимца. Четвертая – переписывание всего имущества на Тартюфа. Он искренне верит, что Тартюф сбережет богатство от членов семьи, которые, как ему кажется, распорядятся им неумело. Это самая серьезная ошибка Оргона. Она предопределяет его печальную судьбу. Однако этот нелепый поступок лишь логическое следствие еще первого промаха. Да, Оргон явно движется от слепой веры к крушению иллюзий. Автор добился этого путем поэтапного развития персонажа.

Когда вы сажаете семя, поначалу кажется, что с ним ничего не происходит. В действительности к нему ту же начинает поступать влага, размягчая оболочку зерна, для того чтобы

химические элементы, как находящиеся внутри семечка, так и поглощаемые из почвы, могли заставить его прорасти.

Ростку трудно пробиться сквозь слой покрывающей его земли, но само это препятствие, сопротивление почвы, помогает ему накапливать силы для борьбы за жизнь. Откуда ему черпать эти дополнительные силы? Вместо того чтобы тщетно пытаться преодолеть пласт земли, семечко выпускает хрупкие корешки, чтобы получать больше питания. В конце концов ростку удается пробить твердую почву и вырваться к солнцу.

Согласно научным данным, одному растению чертополоха нужно 250 м корней, чтобы питать стебель длиной от 75 до 120 см. Судите сами, сколько тысяч фактов должен «посеять в землю» драматург, чтобы взрастить одного-единственного персонажа.

Прибегнем к аналогии. Допустим, человек – это почва; в его ум мы зароним семя грядущего конфликта, скажем честолюбия. Семечко растет в нем, хотя он, возможно, хочет подавить этот рост. Однако внутренние и внешние факторы начинают оказывать все большее давление на него, и так до тех пор, пока зерно не станет настолько сильным, чтобы пробиться на волю. Человек принял решение и теперь будет действовать в соответствии с ним.

Противоречия как внутри человека, так и вокруг него порождают решение и конфликт, а они, в свою очередь, подталкивают его к новому решению и новому конфликту.

Для того чтобы человек принял одно-единственное решение, необходимо постоянное разнообразное давление, воздействие которого определяется тремя группами факторов: физиологическими, социологическими и психологическими. Из этих трех групп факторов можно составить бесчисленное множество комбинаций.

Если вы сажаете желудь, то обоснованно рассчитываете в скором времени увидеть дубовый росток, а затем и дуб. Это относится и к человеческому характеру. Каждый тип характера проходит некий путь, следуя определенной линии развития, и в итоге обретает все необходимые черты. Только плохое сочинительство заставляет человека меняться, не принимая во внимание особенности его характера. Опуская в землю желудь, мы уверены в том, что на этом месте вырастет дуб, и по меньшей мере будем шокированы, если вместо него там появится яблоня.

В каждом придуманном драматургом персонаже с момента его появления должен заключаться намек на то, что будет происходить с ним в дальнейшем. Вы можете создать почву для каких-либо поступков героя или намекнуть на вероятность того, например, что мальчик, нарушивший закон, в финале пьесы станет преступником.

Нора из «Кукольного дома» – любящая, кроткая и смиренная женщина, но в ней уже заложен дух независимости, бунтарства и неуступчивости – признак того, как она может измениться в дальнейшем.

Исследуем ее характер. Мы знаем, что в финале пьесы она решает оставить не только мужа, но и детей. В 1879 г. подобный поступок казался неслыханным. У нее почти не было примеров для подражания, если не сказать, что их не было вовсе. *В начале пьесы* Нора должна была иметь в себе нечто, что впоследствии превратится в дух независимости, который мы будем наблюдать в финале. Посмотрим, что это было.

Пьеса начинается с того, что входит Нора, напевая. За ней следует носильщик с рождественской елью и корзиной⁵.

...

ПОСЫЛЬНЫЙ. Пятьдесят эре!

НОРА. Вот крона... Нет, оставьте себе все.

Она старается экономить каждый грош, чтобы оплатить тайный долг, – и это не мешает ей быть щедрой. Вдобавок она ест миндальное печенье, хотя не следовало бы. Оно вредно для

⁵ Пер. П. Ганзен, О. Доброт, А. Ганзен. – Прим. пер.

нее, и Нора обещала своему мужу Хельмеру не есть сладостей. Итак, первая сказанная ею фраза показывает нам, что героиня не бережлива, а первый поступок – что нарушает обещание. Она ведет себя как ребенок.

Входит Хельмер.

ХЕЛЬМЕР. ... Так птичка опять улетала сорить денежками?

НОРА. Знаешь, Торвальд, пора же нам наконец немножко раскрутиться. Это ведь первое Рождество, что нам нет нужды так стеснять себя.

(Торвальд призывает ее к осмотрительности. Он должен ждать жалованья целых три месяца. Нора восклицает как нетерпеливое дитя: «Пустяки! Можно занять пока».)

ХЕЛЬМЕР. Нора! *[Он потрясен ее легкомыслием. Жестом изображает это «займем».]* ... Ты представь себе, сегодня я займу тысячу крон, ты потратишь их на праздниках, а накануне Нового года мне свалится на голову черепица с крыши – и готово.

(В этом весь Хельмер. Если на нем будет висеть хотя бы один неоплаченный долг, он не успокоится даже в могиле. Безусловно этот герой очень педантичен в том, что кажется ему уместным и пристойным. Представьте его реакцию на новость о том, что Нора подделала подпись на долговом обязательстве?)

НОРА. Если бы уж случился такой ужас, то для меня было бы все равно – есть у меня долги или нет. *[Ее никогда в жизни не обременяли денежными вопросами, и она реагирует с высокомерием. Хельмер терпелив, но не настолько, чтобы воздержаться от нравоучений.]*

ХЕЛЬМЕР. ... На домашний очаг, основанный на займах, на долгах, ложится какая-то некрасивая тень зависимости. *[Нора очень раздосадована. Наверное, Хельмер никогда ее не поймет.]*

Два героя прорисованы очень четко. Они обращены лицом друг к другу – и столкновение уже началось. Кровь пока не пролилась, но это неизбежно.

(Любящий ее Хельмер пытается переложить ответственность за поведение Норы на ее отца.)

ХЕЛЬМЕР.

Ты маленькая чудачка! Две капли воды – твой отец. Только и хлопочешь, как бы раздобыть денег. А как добудешь – глядь, они между пальцами и прошли... Ну что ж, приходится брать тебя такой, какова ты есть. Это уж в крови у тебя. Да, да, это в тебе наследственное, Нора.

(С помощью одного мастерского штриха Ибсен дает нам понять, что представляет собой характер Норы. Он знает о ее наследственности лучше, чем она сама. Однако Нора любит отца и тут же парирует: «Ах, побольше бы качеств мне унаследовать от папы!»)

Сразу после этого она бесстыдно врет, что не ела миндальное печенье, словно ребенок, которому налагаемые взрослыми запреты кажутся бессмысленными. От этой лжи нет большого вреда, но благодаря этому мы лучше понимаем, какова Нора на самом деле.)

НОРА. Мне и в голову не пришло бы сделать тебе наперекор.

ХЕЛЬМЕР. Знаю, знаю. Ты ведь дала мне слово.

(Жизнь и работа Хельмера приучили его к мысли, что обещание священо. И снова мелкая деталь показывает нам, что у Хельмера напрочь отсутствует воображение и он неспособен понять, что Нора – кто угодно, только не та, кем кажется. Он не подозревает, что происходит у него за спиной в его собственном доме. Каждая монетка, которую Нора у него выпрашивает, отправляется в карман ростовщику в счет взятого ею некогда долга.

В начале пьесы Нора живет двойной жизнью. Она совершила подлог еще до того, как перед нами начинается действие пьесы, и хранит свой секрет, утешаясь тем, что с ее стороны это была героическая жертва ради спасения жизни Хельмера.)

НОРА *[своей подруге фру Линне]*. Да ведь ему нельзя было ни о чем знать! Господи, как ты этого не понимаешь! Он не должен был и подозревать, в какой он опасности. Это мне доктора сказали, что жизнь его в опасности, что одно спасение – увезти его на юг. Я ... намекала,

что можно занять денег. Так он почти рассердился, Кристина. Сказал, что у меня ветер в голове и что его долг, как мужа, не потакать моим капризам и прихотям. ... Хорошо, хорошо, думаю я, а спасти тебя все-таки нужно, и нашла выход...

(Ибсен не жалеет времени для того, чтобы обозначить суть главного конфликта. Очень много времени он уделяет сцене, в которой Нора по секрету рассказывает фру Линне о том, что она сделала для Хельмера. Фру Линне приходит к ней в тот же момент, что и Кrogстад, и такое совпадение кажется несколько надуманным. Однако мы сейчас говорим не о недоработках Ибсена, а пытаемся проследить всю полноту развития Норы как персонажа. Посмотрим, что еще о ней можно узнать.)

ФРУ ЛИННЕ. И ты никогда ему не скажешь? *[о подлоге]*

НОРА *(подумав и слегка улыбаясь)*. Да... когда-нибудь, пожалуй... когда пройдет много-много лет и я уж не буду такая хорошенькая. *[Это представляет мотив Норы в любопытном свете. Она ожидает благодарности за свой поступок.]* Ты не смейся. Я, разумеется, хочу сказать: когда я уже не буду так нравиться Торвальду, как теперь, когда его уже не будут развлекать мои танцы, переодевания, декламации. Тогда хорошо будет иметь какую-нибудь заручку.

(Теперь можно представить, какое ужасное потрясение испытает Нора, когда Хельмер назовет ее плохой женой и матерью, вместо того чтобы похвалить. Это станет поворотным пунктом ее жизни. Ее ребячество вмиг улетучится, и, шокированная, она впервые в жизни увидит окружающий ее враждебный мир. Она сделала все, что было в ее силах, чтобы Хельмер жил и был счастлив, а когда она больше всего нуждается в нем, он ополчается против нее. В характере Норы уже заложено все для того, чтобы она действовала дальше в определенном направлении. Хельмер также поступает в соответствии с теми особенностями и чертами, которыми его наделил Ибсен. Взгляните, какую бурю бессильной ярости он поднимает, узнав о подлоге.)

ХЕЛЬМЕР. О, какое ужасное пробуждение! Все эти восемь лет... она, моя радость, моя гордость... была лицемеркой, лгуньей... хуже, хуже... преступницей! О, какая бездонная пропасть грязи, безобразия! Тьфу! Тьфу!

Нора молчит и по-прежнему не отрываясь смотрит на него.

Мне бы следовало предчувствовать возможность подобного. Следовало предвидеть. Все легкомысленные принципы твоего отца... Молчи.

(Очевидно, эти штрихи биографии Норы помогают Ибсену описать склад ее ума. Способствует этому и ее облик – она сознает свою красоту, неоднократно о ней упоминает. Она знает, что нравится многим мужчинам, но не придает этому значения до тех пор, пока не решается уйти от мужа.)

ХЕЛЬМЕР. Ты унаследовала все легкомысленные принципы своего отца. Ни религии, ни морали, ни чувства долга...

Все эти черты мы отмечаем в характере Норы еще в начале пьесы. Причины всего произошедшего кроются в ней самой. Чертами, заложенными в ее характере, были обусловлены все ее действия. Рост Норы позитивен. Мы видим, как ее безответственность уступает место тревоге, тревога сменяется страхом, страх – отчаянием. В момент кульминации она сначала впадает в оцепенение, но затем мы постепенно начинаем понимать, как она оценивает сложившуюся ситуацию. Она принимает окончательное, бесповоротное решение, логичное, как раскрытие цветочного бутона, решение, являющееся результатом постепенной непрерывной эволюции. Рост – это эволюция; кульминация – революция.

Давайте проследим возможное развитие другого героя – Ромео. Мы хотим выяснить, обладает ли он изначально теми характеристиками, которые приведут его к неизбежному финалу.

Ромео, влюбленный в Розалину, бродит по улицам, как в дурмане, и встречается одного из своих родственников, Бенволио, который заговаривает с ним⁶.

БЕНВОЛИО.

Брат, с добрым утром.

РОМЕО.

Утром? Неужели

Так рано?

БЕНВОЛИО.

Било девять.

РОМЕО.

В самом деле?

Так медленно часы тоски ползут!

Скажи, отец мой только что был тут?

БЕНВОЛИО.

Да. Что ж за горе длит часы Ромео?

РОМЕО.

Отсутствие того, что бы могло

Их сделать краткими.

БЕНВОЛИО.

Виной – любовь?

РОМЕО.

Нет!

БЕНВОЛИО.

Не любовь?

РОМЕО.

Да. Нелюбовь ко мне

Возлюбленной.

Ромео горько сожалеет о том, что дама его сердца «неуязвима для любовных стрел».

О, слишком уж прекрасна и умна,
Умно-прекрасна чересчур она!
Но заслужить ли ей блаженство рая,
Меня так незаслуженно терзая?
Я заживо убит ее обетом!
Я мертв – хоть жив и говорю об этом.

Бенволио предлагает ему «на других красавиц внимательно глядеть», но Ромео безутешен:

Ослепший никогда не позабудет
Сокровища утраченного – зренья.

...

Так не учи; забыть я не могу.

Позднее он случайно узнает, что его возлюбленная Розалина приглашена на празднество в дом смертельного врага его семьи, Капулетти. Он решает, рискуя жизнью, пойти туда, чтобы хотя бы украдкой взглянуть на предмет своего обожания. Там среди гостей Ромео встречается

⁶ Пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник. – Прим. пер.

деву настолько прелестную, что совершенно забывает о Розалине и, едва дыша, спрашивает слугу:

Скажи, кто та, чья прелесть украшает

Танцующего с ней?

СЛУГА.

Синьор, не знаю.

РОМЕО.

Она затмила факелов лучи!

Сияет красота ее в ночи,

Как в ухе мавра жемчуг несравненный.

Редчайший дар, для мира слишком ценный!

Как белый голубь в стае воронья –

Среди подруг красавица моя.

Как кончат танец, улучу мгновение –

Коснусь ее руки в благоговенье.

И я любил? Нет, отрекайся взор:

Я красоты не видел до сих пор!

Это решение предопределяет его смерть в финале.

Ромео заносчив и импульсивен. Узнав, что его возлюбленная – дочь Капулетти, он без колебаний бросается к ее дому, этому оплоту ненависти, обитатели которого в любой момент готовы учинить расправу над ним или кем-то из его сородичей. Он нетерпелив, никакие преграды ему нипочем. Любовь к красавице Джульетте делает его еще более импульсивным. Ради нее он готов даже на унижение. Ромео готов на все ради обожаемой Джульетты.

Памятуя о смертельно опасной выходке – рискнуть жизнью только для того, чтобы увидеть Розалину, – можно себе представить, на что Ромео способен ради Джульетты, истинной любви всей его жизни.

Человек только такого склада готов, не колеблясь, пойти на такой огромный риск. То, что произошло с ним в дальнейшем, обусловлено его характером, черты которого раскрываются перед нами в самом начале пьесы.

Интересно, что некий мистер Уильям Магинн в своих «Заметках о Шекспире» утверждает, что злая судьба, преследовавшая Ромео всю жизнь, объясняется его «небезучастью» и, если бы его поглотила какая-либо другая страсть или цель, он был бы так же несчастлив, как и в любви.

Мистер Магинн забывает о том, что Ромео, как любой человек, действует сообразно своему характеру. Да, причина гибели Ромео заложена в нем самом; он умирает не потому, что «небезучастен». Необузданный темперамент, который он не способен контролировать, заставляет его делать то, чего другой человек с легкостью мог бы избежать.

Этот темперамент и все, что мы о нем знаем, – словом, характер стал семенем, предопределившим рост персонажа и доказавшим замысел автора.

Мне бы очень хотелось, чтобы читатель запомнил важную вещь: образ Ромео был создан таким намеренно (импульсивным и т. п.), и само естество подтолкнуло его к тем поступкам, которые он в итоге и совершил (убийство и самоубийство). Его черты очевидным образом проявлялись в первых же произнесенных им фразах.

Еще один прекрасный пример развития персонажа мы видим в пьесе Юджина О'Нила «Траур – участь Электры». Лавиния, дочь генерал-майора Эзры Мэннона и его жены Кристины, в самом начале пьесы говорит влюбленному в нее молодому человеку:

ЛАВИНИЯ (*деревеня, резко*). Я ничего не знаю о любви. И ничего не хочу знать. (*Страстно*.) Я ненавижу любовь!

Лавиния – главная героиня, и на протяжении всей пьесы она подтверждает произнесенные ею слова. Тайная любовная связь ее матери отразилась на ней таким образом, что она стала безжалостным и мстительным человеком.

Я вовсе не собираюсь отговаривать кого-либо от сочинения мистерий или подражания неутомимому Уильяму Сарояну с его хромыми перепевами одной и той же темы о красоте жизни. Все это может быть трогательным и даже прекрасным. Я также не стану сталкивать Гертруду Стайн с пьедестала писателя по той простой причине, что восхищаюсь ее стилем и непредсказуемостью (хотя, приходится признать, зачастую не понимаю, о чем она ведет речь). Из распада рождается новая свежая жизнь. Неким образом эти бесформенные вещи принадлежат жизни. Без дисгармонии невозможна гармония. Однако очевидно, что некоторые драматурги, работая над образом персонажа и стремясь превратить его в нечто цельное, создают какое-то произведение в духе маскарада или подражания Сарояну, хотя при этом требуют, чтобы мы считали их творение пьесой. Как бы мы ни старались, но этого сделать нельзя, так же как невозможно сравнивать интеллектуальные возможности ребенка и Эйнштейна.

Такой работой является «Восторг идиота» Роберта Э. Шервуда. Хотя автор получил за нее Пулитцеровскую премию, структуру этой пьесы нельзя назвать добротной выстроенной.

Предполагается, что Гарри Ван и Ирен – главные герои этого произведения, но мы не можем разглядеть в их поведении и характерах какие-либо предпосылки, указывающие нам, что с ним будет происходить дальше. Ирен лгунья, а Гарри порядочный беззаботный парень. Лишь в финале мы наблюдаем некоторое развитие персонажей, но тут пьеса заканчивается.

Лавиния, Гамлет, Нора и Ромео даже вне сцены – герои: живые, дышащие, меняющиеся личности. Они знают, чего хотят, и борются за это. Бедные же Гарри и Ирен просто прохаживаются туда-сюда, не преследуя никакой очевидной цели.

Вопрос. Что конкретно вы имеете в виду, говоря о «развитии»?

Ответ. Например, король Лир готов разделить королевство между дочерьми. Он жестоко ошибается, и пьеса должна доказать зрителям, что это безрассудный поступок. И мы получаем подтверждение этому, наблюдая за тем, какие последствия повлекли за собой его действия, как они отразились на нем самом, его «росте», или логическом развитии. Сначала он сомневается, что дети злоупотребляют властью, которую он передал им. Затем начинает подозревать. Потом убеждается в этом и приходит в негодование. Его охватывает ярость. Король Лир лишился всего и повержен, хочет убить себя. Полный стыда и сожалений сходит с ума и умирает.

Семя, посаженное им, проросло и принесло именно те плоды, которые должно было принести. Он не подозревал, что плоды окажутся настолько горькими, – но это стало следствием его характера, а характер – причиной первоначальной ошибки. И король Лир поплатился за это.

Вопрос. Могли бы события развиваться иначе, если бы его выбор пал на подходящего человека – младшую дочь, как наиболее заслуживающую доверия.

Ответ. Разумеется, нет. Каждая ошибка – и то, как она отразилась на нем, – была следствием предшествующей. Если бы Лир с самого начала сделал правильный выбор, не было бы мотива для последующего действия. Его первый промах заключался в решении доверить свою власть детям. Он знает, что пользуется почетом и уважением, осознает, насколько велика его власть, и не подвергает сомнению заверения дочерей в любви и преданности отцу. Потрясенный относительной холодностью Корделии, король совершает вторую ошибку. Ему нужны были слова, а не поступки. Причины дальнейших событий кроются здесь.

Вопрос. Разве его ошибки не были проявлением обычной глупости?

Ответ. Да, но не забывайте, что все промахи – ваши и мои – можно считать глупыми после того, как совершены. А до этого мы можем думать, что поступаем так или иначе из

жалости, щедрости, симпатии, понимания. То, что мы в конце концов называем глупостью, могло изначально казаться красивым жестом.

«Развитие» – это реакция персонажа на конфликт, в который он вовлечен. Герой может развиваться, совершив как правильный поступок, так и неправильный, но он *должен* развиваться, как и подобает каждому настоящему герою.

Возьмем семейную пару. Они любят друг друга. Оставим их на какое-то время, и они могут создать элементы драмы. Возможно, они отдалились друг от друга и между ними возникает конфликт; или же их любовь стала глубже и конфликт приходит *извне*. Если вы спросите: «Крепнет ли настоящая любовь в испытаниях?» – или скажете: «Даже великая любовь не способна выдержать испытаний», у ваших героев появится цель, которой они должны будут достичь, и шанс доказать заложенный вами замысел. Подтверждение замысла свидетельствует о развитии персонажей.

II

Каждая хорошая пьеса развивается от одного полюса к другому.
Проанализируем старую кинокартину и проверим, так ли это.

«Профессор Мамлок» (перейдет от изоляции, полюса № 1, к активным действиям, полюсу № 2).

Этап 1. Изоляция. Профессор Мамлок безучастно относился к тирании нацистов. Он был выдающейся личностью; считал себя стоящим выше политики. Ему и в голову не приходило, что кто-либо может причинить ему вред, несмотря на царивший вокруг ужас.

Этап 2. Нацистская власть добирается до представителей класса ученых и пытается коллег профессора. Он начинает беспокоиться, но по-прежнему не верит, что с ним может что-то случиться, и прогоняет друга, который просит спасти.

Этап 3. Наконец герой чувствует, что его тоже может постигнуть трагическая участь. Он звонит друзьям и пытается оправдать свое бездействие тем, что ему достаточно быть изоляционистом. Мамлок все еще не готов расстаться со своей позицией.

Этап 4. Его охватывает страх. Наконец он понимает, что прежде был попросту слеп.

Этап 5. Профессор хочет спастись, но не знает, как это сделать, где искать помощи.

Этап 6. Он впадает в *отчаяние*.

Этап 7. *Присоединяется к общей борьбе с нацизмом.*

Этап 8. Вступает в подпольную организацию.

Этап 9. *Бросает вызов тирании.*

Этап 10. Совместная борьба с режимом и смерть.

Теперь рассмотрим то же самое на примере Норы и Хельмера, персонажей «Кукольного дома».

НОРА.

Была: покорная, беззаботная, наивная, доверчивая.

Стала: скептическая, независимая, взрослая, безжалостно-откровенная, лишившаяся иллюзий.

ХЕЛЬМЕР.

Был: уzkолобый, деспотичный, уверенный в себе, практичный, точный, склонный к покровительству, придерживающийся консервативных взглядов, безжалостный.

Стал: ошарашенный, неуверенный, лишившийся иллюзий, зависимый, подчиненный, слабый, терпимый, отзывчивый, растерянный.

ОТ НЕНАВИСТИ К ЛЮБВИ

<i>Предыстория</i>	<i>Действие</i>
1. Неуверенность	5. Ненависть
2. Унижение	6. Причинение боли
3. Возмущение	7. Удовлетворение
4. Ярость	8. Раскаяние
	9. Смирение
	10. Мнимое великодушие
	11. Переоценка
	12. Истинное великодушие
	13. Самопожертвование
	14. Любовь

ОТ ЛЮБВИ К НЕНАВИСТИ

<i>Предыстория</i>	<i>Действие</i>
1. Собственническая любовь	5. Подозрение
2. Недовольство	6. Проверка
3. Неуверенность	7. Боль
4. Сомнения	8. Осознание
	9. Горечь
	10. Переоценка и неспособность принять новые обстоятельства
	11. Злость
	12. Ярость (к себе)
	13. Ярость (к предмету любви)
	14. Ненависть

5. Сила воли героя

Слабовольный герой не вынесет бремени затяжного конфликта в пьесе. На нем пьесу не построишь. Следовательно, мы не должны наделять подобными чертами главного героя. Без соревнования нет спорта; без конфликта нет пьесы. Без игры контрастов нет гармонии. Драматургу нужны персонажи, не просто готовые вступить в борьбу за свои убеждения, а обладающие достаточной силой и стойкостью для того, чтобы довести эту борьбу до логического завершения.

Мы можем начать повествование со слабого человека, который по ходу действия становится все сильнее; или же, наоборот, с сильного человека, слабеющего в ходе конфликта, но, даже слабея, он должен сохранять стойкость, чтобы вынести унижение.

Вот пример из пьесы Юджина О'Нила «Траур – участь Электры». Брант разговаривает с Лавинией. Он незаконнорожденный сын служанки и всемогущего Мэннона. Мэннон от него отказался, и мать увезла его подальше. Теперь же он возвратился под чужим именем, чтобы отомстить за унижения, через которые им с матерью пришлось пройти. Он имеет звание капитана. Брант занимается любовью с Лавинией, хотя при этом состоит в связи с ее матерью и пытается скрыть это. Однако служанка Лавинии предостерегает ее.

(Брант пытается взять Лавинию за руку, но при его прикосновении она отшатывается и вскакивает.)⁷

ЛАВИНИЯ (*с холодной яростью*). Не прикасайтесь ко мне! Как вы смеете! Лжец! Вы... (*Увидев его замешательство, решает воспользоваться случаем и последовать совету Сета – пристально смотрит на него, с нарочито оскорбительным презрением.*) Впрочем, было бы глупо ожидать чего-либо другого, кроме дешевой романтики и лжи, от сына какой-то прислуги-канадки!

БРАНТ (*ошеломленно*). Что такое?! (*Бешеная ярость за оскорбление матери заставляет забыть о благоразумии, он вскакивает; угрожающе.*) Замолчите немедленно, черт побери! Или я могу забыть, что вы женщина... Никто из Мэннонов не имеет права оскорблять ее, пока я...

ЛАВИНИЯ (*придя в ужас от узнанной правды*). Значит, это все-таки правда... Вы ее сын! О-о!

БРАНТ (*стараясь сдержать себя; с резким вызовом*). Ну и что же, если это и так! Я горжусь этим! Мой единственный позор, что во мне течет еще и грязная кровь Мэннонов! Так вот почему вы не пожелали, чтобы «я дотрагивался до вас», кажется, так?! Вы слишком хороши для сына служанки, а? Клянусь, что раньше вы были рады вполне...

Эти герои полны жизни, боевого духа, и с их помощью сюжет пьесы легко развивается по нарастающей. Брант долго вынашивал план мести, и теперь, когда он готов претворить его жизнь, все рушится. На этом этапе конфликт выливается в кризис. Мы очень хотим узнать, как он поступит теперь, после того как его разоблачили. К сожалению, О'Нил небрежно подошел к работе над этой драмой и скомкал характеры своих героев, но на этом мы остановимся при разборе пьес.

Марта, одна из солдатских вдов, героиня пьесы Ирвина Шоу «Предайте павших земле», говорит⁸:

МАРТА. В доме должен быть ребенок. В чистом доме с битком набитым холодильником. Почему я не родила ребенка? У других есть дети. Даже в войну другие женщины заводят детей. Они не трясутся от ужаса всякий раз, когда отрывают страничку календаря. Их везут в пре-

⁷ Пер. В. Алексеева. – Прим. пер.

⁸ Пер. В. Вебера. – Прим. пер.

красные больницы на комфортабельных машинах «скорой помощи», они рожают на цветных простынях. Что есть в них хорошего, что так нравится в них Богу, если Он предоставляет им все возможности заводить детей?

УЭБСТЕР [*погибший солдат*]. Они не выходят замуж за автомехаников.

МАРТА. Нет. Их мужья не зарабатывают восемнадцать с половиной долларов в неделю. А теперь... теперь все еще хуже. Твои двадцать долларов в месяц. Тебя забрали в армию, чтобы убить, а я получаю двадцать долларов в месяц. Целыми днями стою в очереди за батоном хлеба. Забыла, какой у масла вкус. Раз в неделю стою в очереди под дождем за фунтом гнилого мяса. Вечером прихожу домой. Говорить не с кем, просто сижу, наблюдаю за тараканами в свете одной маленькой лампочки, потому что правительство должно экономить электроэнергию. Тебе пришлось уйти, и ты оставил меня одну. Зачем мне эта война, если я должна сидеть в полном одиночестве и мне не с кем поговорить? Зачем тебе эта война, если тебе пришлось уйти и...

УЭБСТЕР. Именно поэтому я сейчас и стою, Марта.

МАРТА. Почему ты так долго соображал? Почему все понял только теперь? Почему не месяц тому назад, год, 10 лет? Почему ты не встал тогда? Почему ждал, пока тебя убьют? Ты живешь на восемнадцать с половиной долларов в неделю, с тараканами, не говоришь ни слова, а потом, когда тебя убивают, встаешь! Дурак!

УЭБСТЕР. Раньше я этого не понимал.

МАРТА. В этом ты весь. Ждешь до тех пор, когда уже поздно что-то делать! Что встать, полным-полно живых мужчин! Хорошо, поднимайтесь! Пора тебе заговорить. Пора вам всем, зарабатывающим по восемнадцать с половиной долларов в неделю, подняться и за себя, и за своих жен, и за детей, которых они не решились родить! Скажи им всем, пусть встают! Скажи им! Скажи им! (*Она кричит. Затемнение.*)

И эти герои также всецело готовы к борьбе; что бы они ни делали, им удастся заставить противоборствующую силу вступить в схватку.

Если вы проанализируете все великие драмы, то обнаружите, что их герои *во что бы то ни стало стремятся найти решение* спорного вопроса, пока не потерпят поражение или не достигнут цели. Даже герои Чехова настолько сильны в своей пассивности, что всем обрушивающимся на них обстоятельствам с трудом удается победить их.

Некоторая слабость, поначалу кажущаяся нелогичной, зачастую оказывается отправной точкой сильной пьесы.

Рассмотрим это на примере драмы Джека Киркланда «Табачная дорога». Джитер Лестер, главный герой, – слабовольный человек, которому не хватает сил ни на что, – он не может ни жить нормально, ни встретить смерть. Его семья прозябает в нищете и голоде, детей нечем кормить, а он сидит сложа руки. Какое бы несчастье ни обрушилось на него, он оказывается не в состоянии сдвинуться с мертвой точки и начать действовать. Этот слабый никчемный человек проявляет феноменальную силу в ожидании чуда; он продолжает упорно цепляться за прошлое, игнорируя тот факт, что настоящее постоянно ставит перед ним новые проблемы, требующие решения. Он постоянно жалуется на величайшую несправедливость, совершенную в отношении него в прошлом, – это его любимый конек, – но ничего не делает для того, чтобы исправить эту несправедливость.

У этого героя слабый или сильный характер? На наш взгляд, один из самых сильных, что нам доводилось видеть в театре за многие годы. Он – само воплощение разложения и распада и тем не менее обладает силой. Это естественное противоречие. Лестер упрямо сохраняет *status quo*, или только *кажется*, что сохраняет, несмотря на то что время неумолимо бежит вперед. Для того чтобы противостоять законам природы, требуется колоссальная мощь, и Джитер Лестер обладает ею, хотя постоянно меняющиеся внешние факторы в конечном итоге уничто-

жают его – такая же участь постигнет каждого, кто не сумеет адаптироваться к новым условиям жизни. Джитер и динозавры – духовные родственники.

Джитер Лестер принадлежит к классу лишенных собственности мелких фермеров. Современная автоматизация производства, сосредоточение богатств в руках лишь небольшой группы людей, конкуренция, налоги, низкая оценка стоимости имущества – все это ставит его и таких, как он, на грань выживания. Он не объединяется со своими товарищами по несчастью, потому что не понимает, в чем состоит ценность такой организации. Его предки ни с кем не объединялись, и он живет в удручающей изоляции, ничего не зная о внешнем мире. Он упорствует в своем невежестве. Его патриархальный взгляд на мир не предполагает каких-либо изменений. Однако в своей слабости он исключительно силен и, отказываясь принять перемены, обрекает себя и свой класс на медленную смерть. Да, Джитер Лестер – сильный человек.

Можно ли представить себе более нежную и слабую героиню, чем любящая мать? Можно ли забыть свойственное ей неусыпное внимание, заботливые хлопоты, беспокойство и предостережения? Все, что она делает, подчинено одной цели – успеху ее ребенка, ради которого она готова, если потребуется, пожертвовать жизнью. Разве ваша мать не такова? Таких матерей в мире очень много, поэтому уже устоялось традиционное понимание материнства. Видели ли вы во сне хотя бы раз свою мать улыбающейся или удрученно молчащей, слышали, как она плачет или неустанно увещевает вас? Не приходилось ли вам хотя бы раз в жизни чувствовать себя преступником, когда вы шли против желаний матери? Все грехи мира, вместе взятые, не способны превратить человека в большего лжеца, чем его добрая мать.

Она кажется слабой, вечно готовой сделать шаг назад и пойти на уступки и при этом почти всегда одерживает в конечном итоге победу – такова Мать. Вы не всегда отдаете себе отчет, насколько крепко опутаны и связаны, но в результате все равно даете ей обещание, против которого ваш разум поначалу восставал.

Слабы ли матери? Нет, нет и нет! Вспомните «Серебряный шнур» Сидни Говарда. Перед нами мать, ломающая жизни своих детей, – не жестокостью, а лаской, покорностью, горькими слезами, молчанием, вызванным мнимым бессилием. В финале она разрушает судьбы всех своих близких. Слаба ли она?

Каковы в таком случае слабые персонажи, противоположные сильным? Это те, кто не способен вступить в битву.

Джитер Лестер, например, бездействует, когда ему угрожает голод. Голодать, не пытаясь ничего предпринять, чтобы исправить ситуацию, – это эксцентрично, если не сказать больше. Такой человек обладает большой силой, пусть она и разрушительна. Самосохранение – природный инстинкт, заставляющий и животных, и людей охотиться, воровать и убивать, чтобы добыть пищу. Джитер Лестер нарушает этот закон. У него есть традиции, есть дом предков. Все, чем он владеет, когда-то принадлежало его предкам, и он считает, что бросить все это в тяжелые времена – значит проявить малодушие. Он видит определенное мужество в том, чтобы сносить все обрушивающиеся на него невзгоды ради сохранения своей собственности. Возможно, природная лень и даже малодушие сделали его таким упрямым, но в результате он ведет себя как сильный человек.

По-настоящему слабый герой – это личность, которая не станет бороться под давлением недостаточно сильных обстоятельств.

Рассмотрим пример Гамлета. Он упорен и намерен во что бы то ни стало доказать правду о смерти отца. У него есть слабости, иначе он не стал бы прятаться за мнимым безумием. Его чувствительность мешает борьбе, тем не менее он убивает Полония, считая, что тот шпионит за ним. Гамлет – тщательно продуманный автором, целостный персонаж, поэтому он, как и Джитер, идеальный исходный материал для пьесы. Противоречие – сущность конфликта, и если герой способен преодолеть внутренние противоречия, чтобы добиться своей цели, значит, он силен.

Например, стукач в «Шахте» – отличный пример слабого, плохо прописанного героя. Он никак не может решить, что делать. Автор хотел показать опасность компромисса, но зрители чувствуют симпатию и жалость к человеку, которого должны были бы презирать.

Этот человек никогда и не был настоящим стукачом. Его характеризует не бунтарство, а стыд. Он знал, что поступает плохо, но не мог этого изменить. В то же время он не считал себя членом своей социальной группы, потому что был неблагонадежен по отношению к классу, к которому принадлежал, и с этим тоже ничего не мог поделать.

Где нет противоречий, там нет конфликта. В данном случае противоречие оказалось расплывчатым, как и сам конфликт. Человек позволил поймать себя в паутину, откуда ему не хватало смелости выбраться. Ему было не так уж и стыдно для того, чтобы принять решение – всего лишь компромиссное, как и его любовь к семье была недостаточной для того, чтобы полностью преодолеть сопротивление и стать настоящим стукачом. Он не мог остановиться ни на одном, ни на другом, а такому человеку не под силу вытянуть пьесу. Теперь мы можем иначе сформулировать определение слабого персонажа: «Слабым является герой, который, по какой угодно причине, не может принять решение и начать действовать».

Действительно ли стукач Джо настолько бесхребетен, чтобы оставаться в нерешительности при любых условиях? Нет. Если ситуация, в которой он находится, не оказывает достаточного давления на героя, обязанность автора – найти более четко сформулированный замысел. Под жестким давлением Джо реагировал бы более яростно. Недостаточно было припугнуть его тем, что жена будет рожать без повитухи. В его мире это случалось сплошь и рядом, и большинство женщин при этом выживали.

Однако не бывает таких героев, которые не приняли бы бой в правильно выбранных обстоятельствах. Если персонаж слаб и покорен, то это потому, что автор не поставил героя в такую психологическую ситуацию, когда он не только готов, но и хочет сражаться. Момент атаки был выбран неверно. Иначе говоря, решению нужно позволить созреть. Автор должен ввести героя в *переходный период*, если он еще не готов действовать. Часто герой, оказывается, терпит неудачу, потому что автор заставляет его совершать действие, к которому тот не готов в данный момент и не будет готов через час, год или 20 лет.

Я прочитал эту маленькую заметку на редакционной полосе *The New York Times*.

Убийство и безумие

Изучив дела около 500 убийц, Metropolitan Life Insurance Company выражает в своем «Вестнике» некоторое изумление по поводу их мотивов. Разгневанный муж забивает жену до смерти, потому что *ужин* не готов; друг убивает друга из-за *двух центов*; владелец закусочной стреляет в клиента после ссоры из-за *сэндвича*; молодой человек убивает мать, поскольку она укоряет его за *пьянство*; один завсегдатай баров ударил другого ножом после спора о том, кто первый бросит десятицентовик в *механическое пианино*.

Все эти люди сумасшедшие? Что могло побудить их лишить человека жизни из-за копейки или мелкой обиды? Нормальные люди не совершают подобных зверств – возможно, эти действительно были безумны.

Есть лишь один способ выяснить это, а именно изучить физическое состояние, социальный и психологический портрет убийцы, который, как кажется на первый взгляд, проявил шокирующую жестокость по отношению к своей жертве.

Нашему герою 50 лет. Он убил человека – заколол ножом – из-за шутки. Все считают его порочной, антисоциальной личностью, зверем. Посмотрим, какие обстоятельства привели его к трагедии.

История убийцы показывает, что этот человек был терпеливым и безобидным, надежным кормильцем семьи, прекрасным отцом, уважаемым гражданином, почтенным соседом. Он 30

лет проработал бухгалтером в одной фирме. Работодатели считали его честным, ответственным, безвредным и были потрясены, когда узнали о преступлении.

Предпосылки этого преступления были созданы 32 года назад, когда он женился. Ему было 18 лет, он любил свою жену, хотя та по натуре была полной его противоположностью. Она была тщеславна, ненадежна, склонна к флирту, лжива. Ему постоянно приходилось закрывать глаза на ее неблагодарность, потому что он искренне верил, что когда-нибудь она изменится к лучшему. Он никогда не предпринимал осознанных попыток положить конец ее бесстыдству, хотя то и дело ей угрожал. Однако все ограничивалось лишь угрозами.

Драматург, увидев его в этот момент, счел бы его слишком слабым и безобидным для драматического героя. Он глубоко переживал унижение, но был не в силах изменить ситуацию. Нет ни намека на то, кем станет этот человек в дальнейшем.

Идут годы. В семье появляются трое прекрасных детей, и наш герой надеется, что с годами его супруга наконец изменится. Так и происходит. Она становится осмотрительнее и, кажется, готова остепениться, быть хорошей женой и матерью.

Но как-то раз эта женщина исчезает и не возвращается. Сначала бедняга муж едва не сходит с ума, но, оправившись, взваливает на себя ее обязанности по дому, продолжая при этом работать. Дети не выражают должной благодарности отцу, хотя он жертвует ради них всем. Они унижают его и при первой же возможности бросают.

На первый взгляд наш герой стоически переносит все эти испытания. Возможно, он трусоват, ему не хватает смелости сопротивляться или бунтовать. Наверняка он обладает сверхчеловеческим запасом сил и мужества, благодаря которым стойко переносит унижения и несправедливость.

Затем этот мужчина теряет дом, которым очень гордился. Он глубоко потрясен и пытается его спасти, но не может. Наш герой раздавлен, но не настолько, чтобы пойти на радикальные меры. Он все еще покорный тихоня – да, изменившийся; да, озлобившийся; да, встревоженный. Пытаясь найти правду и не находя ее, несчастный человек в одиночестве копит ярость. Вместо того чтобы взбунтоваться, становится затворником.

На этой стадии такой персонаж все еще не слишком подходящий материал для драматурга – он еще не принял решения.

Теперь только работа, которую в последнее время он рискует потерять, удерживает его от помешательства. Затем – последний удар в спину. Более молодой человек получает его должность, которую наш герой, трудясь не покладая рук, занимал в течение 30 лет. Чувство невыносимой ярости подталкивает его к переломному моменту. И когда некто отпускает невинную шутку, возможно об экономическом спаде, происходит непоправимое. Он без видимой причины убивает человека, не причинившего ему никакого вреда.

Как следует изучив вопрос, вы поймете, что всегда существует длинная цепочка обстоятельств, ведущая к, казалось бы, немотивированному преступлению. И эти «обстоятельства» можно найти, изучив физическое состояние, социальный статус и психологический портрет преступника.

Все это относится к вышесказанному об ошибке в расчетах. Автор должен понимать, что жизненно важно застать героя на вершине психического развития; этот период мы рассмотрим более подробно, когда будем говорить о «Моменте атаки». Пока достаточно сказать, что любое живое существо способно совершить некий поступок под влиянием сильных обстоятельств извне.

Гамлет в финале пьесы отличается от того человека, каким он был в начале. В действительности определенные изменения происходят с ним на каждой странице – и они вполне последовательны, а не хаотичны. Мы все меняемся ежеминутно, ежечасно, день за днем, неделя за неделей, месяцем за месяцем, год за годом. Проблема для драматурга заключается в том, чтобы найти момент, наиболее подходящий для того, чтобы ввести героя в действие. Слабостью

Гамлета мы называем то, что он не торопится предпринимать что-либо (в том числе совершить фатальный шаг), прежде чем не соберет все доказательства. Однако его железная воля и преданность цели – это его сила. Он принимает решение. Джитер Лестер тоже принимает решение *остаться*, и неважно, было ли оно осознанным или нет. По правде говоря, стремления Джитера были скорее подсознательными, тогда как решимость Гамлета доказать, что король убил его отца, была осознанной. Гамлет действовал в соответствии с посылом и понимал это, а Лестер бездействовал, потому что не знал, что еще можно предпринять.

Драматург может использовать любой из этих типажей. В этом вопросе на первый план выходит изобретательность. Проблема возникает, когда автор вводит чеховского героя в мелодраматическую пьесу или наоборот. Невозможно заставить персонажа принять решение до тех пор, пока он не будет к этому готов. Если вы попытаетесь сделать это, то обнаружите, что сюжет получается натянутым и шаблонным, не отражая истинного характера героя.

Итак, как видите, что в действительности слабохарактерных персонажей не бывает. Вопрос состоит лишь в том, удалось ли вам заставить вашего героя действовать именно в тот момент, когда он был готов к конфликту.

6. Сюжет или герой – что важнее?

Что такое сорняк? Растение, достоинства которого еще не раскрыты.
Р. У. Эмерсон

Существуют работы Аристотеля и исследования Фрейда, изучающие три составляющие человеческой личности, но все же характер человека до сих пор не исследован настолько глубоко, как, например, природа атома или энергия космических лучей.

Уильям Арчер в своей книге «Создание пьесы, руководство для мастеров» говорит:

Умению создавать образы персонажей нельзя научить, впрочем, теоретические рекомендации тут тоже бесполезны.

Охотно согласимся с тем, что «теоретические рекомендации» никому не нужны, – но как насчет практических советов? Действительно, на первый взгляд кажется, что неодушевленные объекты исследовать проще, но и сложный, вечно меняющийся характер человека необходимо проанализировать – и рекомендации структурируют и упрощают эту задачу.

«Давать конкретные указания по созданию характера героя – все равно что пытаться разработать правила вытягивания своего роста до одного метра восьмидесяти сантиметров. Либо вы и так высокий, либо нет», – говорит мистер Арчер. Это беспочвенное, антинаучное утверждение. Где-то мы это уже слышали. В сущности, нечто подобное говорили Левенгуку, изобретателю микроскопа, и Галилею, которого едва не сожгли за утверждение, что Земля вращается. Пароход Фултона встретили насмешками. «Он не сдвинется с места!» – кричала толпа; когда же пароход пришел в движение, раздался дружный крик: «Он не остановится!»

Но научились же мы фотографировать и измерять космическое излучение!

«Вам это либо дано, либо нет», – говорит мистер Арчер, признавая тем самым, что у одного человека может быть способность создать образ героя, постичь непостижимое, а у другого – нет. Но если один человек это может и мы знаем, как он это сделал, почему бы нам не поучиться у него? Кто-то получает знания в процессе наблюдения: ему дано видеть то, чего другие не замечают. Означает ли это, что те, кто не обладает такой способностью, не обращают внимания на очевидное? Возможно. Внимательно читая посредственную пьесу, поражаешься, как плохо автор знает своих героев; когда же читаешь хорошую, восхищаешься тем, как драматургу удалось продумать столько самых разных моментов и деталей и донести это до нас. Почему бы тогда не посоветовать менее одаренному драматургу приучать свои глаза к тому, чтобы видеть, а ум – понимать? Почему бы не порекомендовать ему наблюдать за всем, что его окружает?

Если драматург, которому «не дано», обладает воображением, писательским даром, умением избирательно подходить к выбору материала, он более осознанно воспримет все те знания, которыми от природы наделен тот, кому «дано».

Почему даже гений, которому «суждено» быть ростом 180 см, часто промахивается мимо цели? Почему человек, некогда понимавший, как нужно работать над образом персонажа, теперь выставляет себя глупцом? Возможно, потому, что полагается исключительно на интуицию? Но почему она далеко не каждый раз приходит ему на помощь? Одаренный человек или обладает этой внутренней силой, или нет.

Надеемся, вы согласитесь с тем, что зачастую и многие гении писали пьесы, потому что полагались на инстинкт, который иногда действительно помогает, но это, как правило, вопрос везения. В таком важном деле нельзя всецело полагаться на наитие, чутье, порыв – следует *действовать, опираясь на знание*.

Мистер Арчер дает следующее определение характера героя:

...чтобы упростить практическую задачу драматурга, его можно определить как *комплекс интеллектуальных, эмоциональных и вредных привычек*.

Едва ли этого достаточно, поэтому обратимся к толковому словарю Уэбстера. Возможно, определение мистера Арчера содержит больше смысла, чем кажется на первый взгляд.

Комплексный: состоящий из двух или более частей; составной; непростой.

Интеллектуальный: постигаемый только интеллектом; отсюда: имеющий духовную природу; воспринимаемый только вдохновенным видением или интуитивно.

Эмоция: возбуждение, тревога, беспокойное движение – физическое или социальное.

Вот мы и разобрались. Это очень просто и в то же время очень сложно. Правда, пользы от этого понимания не так уж много, но зато как освежает восприятие!

Но одного понимания, что характер представляет собой «комплекс интеллектуальных, эмоциональных и вредных привычек», недостаточно. Мы должны точно знать, что конкретно входит в это понятие. Мы установили, что любого человека можно охарактеризовать с помощью трех параметров: физического состояния, социального статуса и психологического портрета. Если попытаться разделить эти три составляющие на подпараметры, то мы увидим, что они содержат в себе некий строительный материал – движущие силы, управляющие всеми нашими поступками и стимулирующие нас к действию.

Кораблестроитель хорошо понимает, с каким материалом имеет дело – знает, насколько он долговечен, какой вес может выдержать. Все это нужно для того, чтобы лодка была прочной и держалась на плаву.

Драматургу также следует иметь полное представление о материале, с которым он работает, – о своих персонажах. Он должен знать, какую ношу они в состоянии нести, способны ли обеспечить надежность его строения – пьесы.

О драматическом герое высказано такое множество противоречащих друг другу идей, что нам полезно будет вспомнить некоторые из них, прежде чем двигаться дальше.

Джон Говард Лоусон в книге «Теория и техника драматургии» пишет:

Люди с большим трудом воспринимают историю как нечто, находящее в процессе *становления*: путаница по этому вопросу наблюдается во всех учебниках по драматургии и является серьезной проблемой для драматургов.

Да, это действительно серьезная проблема, поскольку многие, вместо того чтобы прежде всего сформулировать замысел и продумать образ персонажа и условия его жизни, принимают выстраивать свою конструкцию сверху вниз, как если бы строители начинали возводить здание не с фундамента, а с крыши. В введении Лоусон обращает внимание именно на это:

Пьеса – это не набор отдельных элементов: диалогов, образов и прочего и прочего. Это живой организм, все элементы которого должны быть слиты воедино.

Это верно, но на следующей же странице он пишет:

Мы можем изучать форму, *внешнюю сторону* пьесы, но ее *внутренняя сторона*, душа, ускользает от нашего понимания.

Она будет ускользать от нас вечно, если мы не усвоим базовый принцип: так называемая «внутренняя сторона», казалось бы, непредсказуемая душа пьесы есть не что иное, как характер героя.

Фундаментальной ошибкой Лоусона является то, что он переворачивает диалектику с ног на голову. Он разделяет фундаментальное заблуждение Аристотеля, который полагал, что «герой вторичен по отношению к действию», и поэтому вводит нас в заблуждение. Он настаи-

вает на выстраивании «социальной структуры» в пьесе, но это бесполезно в тех случаях, когда телега пытается ехать впереди лошади.

Я убежден, что герой – самый яркий элемент в любом произведении. Каждый персонаж – это целый отдельный мир, и чем больше вы узнаете об этой личности, тем сильнее она вас интересует. В качестве примера здесь можно привести пьесу Джорджа Келли «Жена Крейга». Ее структура далека от идеала, но автор осознанно попытался выстроить образ героя. Келли показывает нам мир глазами жены Крейга, и это скучная и монотонная, но реальная жизнь.

Джордж Бернард Шоу говорил, что в своей работе руководствуется не общими правилами, а воображением. Если некий автор, неважно, будь он талантлив или нет, ставит в основу своего произведения именно образ героя, то он движется в нужном направлении и руководствуется правильным принципом, даже если не осознает этого. Не так уж важно, что говорит драматург, гораздо важнее то, что он делает. Каждый литературный шедевр зиждется на образе героя, даже если, выстраивая сюжет, автор отталкивался от действия. Как только образы персонажей сформировались, им тут же отдается приоритет и действие приходится прекращать под них.

Представим, что мы строим дом. Но с самого начала мы что-то делали не так, и он рухнул. Мы попытались снова, на этот раз начав с крыши, и дом снова рухнул. То же самое повторилось в третий и в четвертый раз. Наконец нам удалось закончить постройку, и на этот раз она прочна, при этом мы не имеем ни малейшего представления о том, какой именно способ работы позволил нам добиться успеха. Можем ли мы теперь без зазрения совести раздавать советы по строительству домов? Можем ли честно признать: вы должны четыре раза потерпеть крах, прежде чем возведете что-то стоящее?

Люди, способные трудиться, проявляя невероятное терпение в работе, подарили миру великие пьесы. Возможно, они начинали свои пьесы не с того конца, но шаг за шагом начинали все заново, и им все удавалось в тот момент, когда в качестве исходного материала для фундамента своей конструкции они использовали героя, хотя могли и не осознавать, что это единственный элемент, который может служить фундаментом.

Вот что говорит Лоусон:

Разумеется, придумывать ситуации трудно, и это зависит от силы «вдохновения» писателя.

Если мы понимаем, что за образом героя стоит целый комплекс факторов – среда, наследственность, симпатии и антипатии, даже климат города, в котором он родился, то моделировать ситуации будет нетрудно. *Ситуации заключены в героя.*

Джордж П. Бейкер цитирует Дюма-младшего:

Прежде чем создавать какую-либо ситуацию, драматург должен задать себе три вопроса: «Что я буду делать? Что будут делать *другие люди*? Что *следует* сделать?»

Не странно ли спрашивать такое у кого-то, когда правильнее всего было бы адресовать эти вопросы самому герою, создавшему конкретную ситуацию? Почему бы не спросить его? Именно он знает правильный ответ.

Джон Голсуорси, по-видимому, постиг эту простую истину, поскольку он считал, что герои создают сюжет, а не наоборот. Готхольд Эфраим Лессинг выстраивал каждую свою пьесу, чему бы она ни была посвящена, именно на образе героя. Так же поступал Бен Джонсон – он отказывался от некоторых театральных приемов, чтобы привести своих героев к более полному разрешению конфликта. В пьесах Чехова нет увлекательного повествования или захватывающих поворотов сюжета, но они будут популярны всегда, потому что автор позволяет своим героям в полной мере раскрыть себя, отражая ту эпоху, в которой они живут.

Энгельс сказал в «Анти-Дюринге»⁹:

Всякое органическое существо в каждое данное мгновение таково же, каким оно было в предыдущее, и вместе с тем не таково. В каждое мгновение оно перерабатывает полученное им извне вещество и выделяет из себя другое вещество, одни клеточки его организма вымирают, другие нарождаются, так что спустя известный период времени вещество данного организма вполне обновляется, заменяется другим составом атомов; вот почему каждое органическое существо всегда то же и, однако, не то же.

Герой, таким образом, имеет возможность превратить себя в собственную полную противоположность под воздействием внутренних и внешних стимулов. Как любое другое органическое существо, он постоянно меняется.

Если это так, а мы знаем, что это так, то возможно ли придумать ситуацию или историю, то есть нечто статичное, и навязать ее герою, находящемуся в состоянии постоянного изменения?

Опираясь на идею о том, что «герой вторичен по отношению к действию», авторы учебников по искусству драматургии неизбежно должны были зайти в тупик. Бейкер цитирует Виктора Сарду, который следующим образом ответил на вопрос о том, как он создает свои пьесы:

Это вечная проблема. Она появляется как своего рода уравнение, в котором нужно найти неизвестную величину. Эта проблема не дает мне покоя до тех пор, пока я не найду ответ.

Возможно, Сарду и Бейкер нашли ответ, но не поделились этим с начинающими драматургами.

Герой и среда, которая его окружает, так тесно взаимосвязаны, что их необходимо рассматривать как единое целое. Они тесно взаимосвязаны. Если один из этих элементов имеет дефект, то неизменно влияет на другой, точно так же весь организм реагирует на повреждение какой-либо одной части тела.

Сюжет – главное, на что нужно обратить внимание, и, можно сказать, душа трагедии. Герой занимает второе место, –

пишет Аристотель в «Поэтике».

Герой занимает подчиненное положение по отношению к действию. Следовательно, череда событий и сюжет есть суть трагедии... Без действия не может быть трагедии; без героя – может... В драме нас интересует главным образом не отображение человеческой природы, а в первую очередь ситуации и лишь во вторую – чувства тех, кто в них вовлечен.

В поисках ответа на вопрос, что важнее – герой или сюжет, я изучил сотни трудов самых разных авторов и пришел к выводу, что 99 % написанного по этой теме заводит в тупик и практически недоступно для понимания.

Рассмотрим следующее утверждение Уильяма Арчера из «Драматургии»:

Пьеса может существовать без какого бы то ни было героя, но она не может обойтись без действия.

Однако несколькими страницами далее он отмечает:

⁹ Цит. по: Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, т. 14. – М., Л.: Государственное социально-экономическое изд-во, 1931. – Прим. пер.

Действие должно существовать ради героя: в противном случае пьеса может показаться занятой и оригинальной, но едва ли станет жизнеспособным произведением искусства.

Поиск решения этой проблемы лежит не только в научной плоскости. То, каким будет это решение, окажет глубокое влияние на будущее драматургии, раз уж мы *не* принимаем на веру утверждения Аристотеля.

Давайте рассмотрим водевильную сценку – банальный, избитый любовный треугольник, старейший из существующих жанров – и докажем на этом примере свою точку зрения.

Муж уезжает на два дня, но забывает что-то и возвращается домой, где застает свою жену в объятиях другого мужчины. Предположим, муж невысокого роста, меньше одного метра восьмидесяти сантиметров, а любовник – гигант. Развитие ситуации зависит от мужа – что он будет делать? Если автор предоставит герою возможность действовать самостоятельно, то он поступит в соответствии со складом своего характера, физическим и психологическим состоянием и социальным статусом.

Трус наверняка попросит прощения за вторжение и сбежит, радуясь, что ему удалось уйти целым и невредимым.

Но возможно и другое. Допустим, комплексы из-за низкого роста превратили мужа в агрессивного задиру. Тогда он в ярости накинется на здоровяка, не задумываясь о том, что соперник гораздо сильнее него.

Если он циничен, то лишь усмехнется, если равнодушен – рассмеется и так далее: существует множество других вариантов развития событий в зависимости от характера персонажа.

Трус станет героем фарса, храбрец – трагедии.

Возьмем, к примеру, образ Гамлета, задумчивого датчанина, и предположим, что он, а не Ромео влюбляется в Джульетту. Что случилось бы тогда? Вероятно, он слишком долго обдумывал бы эту ситуацию, бормоча себе под нос красивые монологи о вечной душе и бессмертной любви, которая, словно феникс, каждую весну возрождается из пепла. Он мог бы посоветовать друзьям и отцу помириться с семейством Капулетти, и, пока они вели бы переговоры с противоборствующим кланом, Джульетта, не подозревая о чувствах Гамлета, благополучно вышла бы замуж за Париса. Тогда Гамлет еще глубже погрузился бы в раздумья и проклял свою судьбу.

Если Ромео безрассудно ввязывается в неприятности, то Гамлет пытается вникнуть в суть проблемы. Гамлет колеблется, Ромео действует.

Очевидно, что противоречия, одолевающие их, обусловлены складом характеров героев, а не наоборот.

Если вы пытаетесь поставить героя в ситуацию, в которую он не вписывается, то уподобляетесь Прокрусту, отсекавшему стопы спящего, чтобы тот помещался на кровати.

Что важнее – сюжет или герой? Давайте представим на месте чувствительного, задумчивого Гамлета принца-сibarита, единственный смысл жизни которого – наслаждаться привилегиями праздной жизни во дворце. Стал бы он мстить за смерть отца? Едва ли. Он превратил бы трагедию в комедию.

Давайте поменяем наивную, ничего не понимающую в денежных делах Нору, решившуюся на подлог ради мужа, на зрелую женщину, разбирающуюся в финансовых вопросах, слишком добропорядочную для того, чтобы любовь к мужу могла сбить ее с пути. Эта новая Нора не стала бы подделывать подпись, а значит, Хельмер бы умер.

Солнце дает жизнь всему живому, а также посылает на Землю дождь. Если бы герои и в самом деле имели второстепенное значение в драме, почему тогда нельзя было бы заменить Солнце Луной? Получим ли мы в таком случае точно такой же сюжет? Категорическое «нет»!

Кое-что, однако, произойдет. Бурная жизнь на Земле, созданная Солнцем, будет медленно угасать, и Луна сыграет в этом не последнюю роль. При этом мы лишь заменили один персонаж на другой. Разумеется, это изменило наш замысел и существенным образом повлияло на финал пьесы. С Солнцем – жизнь. С Луной – смерть.

Вывод однозначен: герой создает сюжет, а не наоборот.

Разобраться в том, почему Аристотель считал героя далеко не самым важным элементом пьесы, не так уж трудно. В ту эпоху, когда Софокл написал «Царя Эдипа», Эсхил создал «Агамемнона», а Еврипид – «Медею», считалось, что главная роль в драме принадлежит фатуму. Боги вершили свою волю, а люди жили или умирали, подчиняясь ей. «Структура событий» предопределялась богами – персонажи были всего лишь людьми, поступавшими так, как им предначертано свыше. Однако, несмотря на то что зрители верили в это и Аристотель выстраивал на подобных идеях свои теории, *в самих пьесах этот принцип не соблюдался*. Во всех выдающихся древнегреческих пьесах именно герои создают действие. Драматурги заменяли *фатум замыслом* в нашем сегодняшнем понимании. Результаты, впрочем, аналогичны.

Если бы Эдип был человеком иного склада, его не постигла бы печальная участь. Если бы он не был вспыльчивым, то не убил бы незнакомца на дороге. Если бы не был упрямым, то не пытался бы во что бы то ни стало выяснить, кто убил Лая. С редкостным упорством этот герой выискивал мельчайшие детали, не отступаясь от цели, потому что был честным и оставался им даже в тот момент, когда обвинение пало на него. Не будь Эдип честным, то не покарал бы убийцу, ослепив самого себя.

ХОР.

О страшное свершивший! Как дерзнул
Ты очи погасить? Внушили боги?

ЭДИП.

Аполлоново веленье,
Аполлон решил, родные!
Завершил мои он беды!

Глаз никто не поражал мне –

*Сам глаза я поразил*¹⁰.

Зачем Эдип выколол себе глаза, если боги уже давно решили, что он в любом случае должен понести наказание? Они не допустили бы того, чтобы их воля не исполнилась. Но мы понимаем, что он покарал себя потому, что обладал таким редкостным характером. Он говорит:

Горе, горе... На что мне
и очи теперь,
Коль ничто усладить их не может?

Подлец не испытал бы подобных чувств. Его могли бы изгнать, и пророчество можно было бы считать исполненным, но это погубило бы величие «Эдипа» как драмы.

Аристотель в свое время ошибался, а современные мыслители, соглашаясь с его мнением о роли героя в пьесе, тоже идут по ложному пути. Персонаж имел ключевое значение еще во времена Аристотеля, и ни одна хорошая пьеса не была и никогда не будет написана без героя.

При пособничестве Медеи был убит ее брат. Она пожертвовала им ради мужа, Ясона, который впоследствии бросил ее, чтобы жениться на дочери царя Креона. Ее злодеяние не осталось безнаказанным. Что за мужчина женится на подобной женщине? Именно такой, каким оказался Ясон, – безжалостный предатель. И Ясон, и Медея были созданы таким образом, что

¹⁰ Здесь и далее цит. в пер. С. Шервинского. Курсив автора книги. – Прим. пер.

любой драматург позавидовал бы. Они самостоятельны и не нуждались в помощи Зевса. Они хорошо прописаны, трехмерны. Они постоянно претерпевают изменения, а это один из фундаментальных принципов великого литературного произведения.

Древнегреческие пьесы, дошедшие до нас, отличаются множеством выдающихся героев, что опровергает позицию последователей Аристотеля. Если бы герой был вторичен по отношению к действию, Агамемнона не постигла бы неизбежная смерть от руки Клитемнестры.

Еще до того, как действие пьесы «Царь Эдип» начинает разворачиваться, один ее персонажей, царь Фив по имени Лай, узнает о грозном пророчестве: его сын, рожденный супругой Иокастой, в будущем убьет своего отца и женится на матери¹¹. Поэтому, когда родился Эдип, младенцу связали ножки и оставили умирать на горе Киферон. Однако ребенка нашел пастух и выходил его, а затем другой пастух отвез дитя своему господину, царю Коринфа. Когда Эдип узнал о пророчестве Дельфийского оракула, то решился обречь себя на изгнание, чтобы избежать этой участи. Но во время странствий он убивает Лая, не зная о том, что это его отец, и приезжает в Фивы.

Но как Эдип узнал о пророчестве? «На пире гость один, напившись пьяным», его «поддельным сыном обозвал». Встревоженный, он решил узнать больше.

И, не сказавшись матери с отцом,
Пошел я в Дельфы. Но не удостоил
Меня ответом Аполлон
...

Почему Аполлон не рассказал Эдипу правду?

...лишь много
Предрек мне бед, и ужаса, и горя:
Что суждено мне с матерью сойтись,
Родить детей, что будут мерзки людям,
И стать отца родимого убийцей.

Видимо, Аполлон намеренно не говорит Эдипу о том, кто его настоящий отец. Почему? Потому что *«фатум»*, как *посыл*, *ведет героя к неизбежному финалу*, и Софоклу нужна была эта движущая сила. Давайте, однако, примем как данность, что Аполлон хотел вынудить Эдипа бежать и в конце концов исполнить пророчество. Не станем задаваться вопросом о причинах ужасной судьбы двух безвинных живых существ. Вместо этого обратимся к началу пьесы и посмотрим, как развивается характер Эдипа.

Взрослый воин, справедливый и благородный, он путешествовал инкогнито, покинув родину, чтобы избежать предначертанной ему богами участи. Будучи не в лучшем расположении духа, когда оказался на перекрестке трех дорог, где чуть позднее произойдет убийство. Эдип говорит:

Глашатай и старик ...
В повозке, запряженной лошадьми,
Мне встретились. Возница и старик
Меня сгонять с дороги стали силой.

Итак, они были грубы с ним и применили силу, и лишь тогда

¹¹ В пьесе пророчество, полученное Лаем, ограничивается смертью от руки сына. – Прим. пер.

...возницу, что толкал меня,
Ударил я в сердцах. Старик меж тем,
Как только поравнялся я с повозкой,
Меня стрекалом в темя поразил.

Только теперь Эдип нанес удар.

...В тот же миг
Старик, моей дубиной пораженный,
Упал, свалившись наземь, из повозки.

Этот эпизод показывает, что Эдип набросился на Лая и его свиту не без причины. Они вели себя грубо, Эдип пребывал в мрачном настроении и, вспыльчивый от природы, действовал согласно своему характеру. Очевидно, что влияние Аполлона на эту ситуацию вторично. С другой стороны, вы можете сказать, что Эдип все-таки исполняет волю *фатума*, но на самом деле он всего лишь подтверждает *замысел*.

Эдип направляется в царство Фив. В его окрестностях обитал Сфинкс, который спрашивал каждого входящего в город или покидающего его: «Кто утром ходит на четырех ногах, в полдень на двух, вечером на трех?» Эдип ответил: «Человек» – и отгадал загадку Сфинкса, хотя тысячи людей до него не могли этого сделать. Посрамленный Сфинкс умер, и фиванцы на радостях, что избавились от его проклятия, избрали Эдипа, проявившего такую невиданную мудрость, царем.

Итак, мы знаем, что Эдип был храбрым, импульсивным, умным, – и в качестве дополнительного доказательства Софокл сообщает нам, что фиванцы при его правлении процветали. Все произошедшее с Эдипом обусловлено складом его характера.

Если отбросить в сторону «аргумент», объяснявший отношение древних греков к роли богов в жизни людей, и просто читать пьесу, вы убедитесь, что наша оценка справедлива – герой создает сюжет.

Как только Мольер сделал Оргона жертвой Тартюфа, сюжет начал развиваться сам, автоматически. Оргон – религиозный фанатик. Вполне логично, что он, став слепым поборником нравственности, разочаровывается во всем, во что прежде верил.

Мольеру нужен был персонаж, нетерпимый ко всему мирскому. Постепенно Оргон и становится таким. В сложившихся обстоятельствах предполагается, что члены семьи подобного человека ведут веселую и беспечную жизнь. Наш герой, Оргон, непременно должен считать их мирские радости греховными. Такой человек сделает все возможное, чтобы изменить привычки людей, на которых распространяется его влияние или власть. Он постарается сделать это, а они станут сопротивляться.

Намерения Оргона спровоцировали дальнейший конфликт, и, поскольку автор имел четкий замысел, история «выросла» из героя.

Если у автора есть определенный замысел, то найти персонажа, который пронесет его через все повествование, будет совсем не трудно. Говоря о том, что «великая любовь побеждает даже смерть», мы неизбежно задумываемся о паре, бросающей вызов традициям, родительским запретам и самой смерти. Какого рода личность способна на это? Определенно не Гамлет и не профессор математики. Такой человек должен быть молодым, заносчивым, импульсивным. Это Ромео. Ромео вписывается в назначенную ему роль, как и Оргон в «Тартюфе». Характеры этих героев создают конфликт. Сюжет без героя – странная конструкция, подвешенная между небом и землей, как гроб пророка Мухаммада.

Что подумал бы обо мне читатель, если бы я объявил, что после долгих и кропотливых исследований пришел к выводу, что мед полезен для человечества, но при этом роль пчел, добывающих его, не так уж велика, а следовательно, вторична по отношению к самому меду? Что бы вы подумали, если бы я сказал, что аромат важнее цветка, а песня важнее птицы?

Я хотел бы переформулировать цитату из Эмерсона, с которой начинается эта глава. Мне кажется, она должна выглядеть так:

Что такое герой? Это элемент, роль которого еще предстоит установить.

7. Как герои строят собственный сюжет

«Недалекие люди верят в удачу», – сказал Эмерсон. Успех пьес Ибсена объясняется вовсе не удачей. Он размышлял, планировал, упорно работал. Попробуем заглянуть в его кабинет и увидеть Ибсена за работой. Попробуем проанализировать поведение Норы и Хельмера, героев «Кукольного дома», начавших строить собственный сюжет согласно принципам следования замыслу автора и характеру персонажей.

Нет сомнения, что Ибсен был поражен царящим в обществе неравенством между женщинами и мужчинами (пьеса была написана в 1879 г.). Он, выступая в некотором роде как крестоносец, решивший положить конец несправедливости, захотел доказать, что «неравенство между мужем и женой ведет к разладу в семье».

Прежде всего, Ибсен понял, что для подтверждения этого замысла ему понадобятся два героя. Но не каждой паре такое под силу. Автору нужен был муж, воплощающий эгоистичность всех мужчин своего времени, и жена, которая олицетворяла бы подчиненное положение всех женщин. Он искал эгоистичного мужчину и женщину, способную на жертву ради него.

Ибсен выбрал Хельмера и Нору, но пока это были лишь имена персонажей с обозначениями характеристик – «эгоистичный» и «неэгоистичная». Следующий логичный шаг – придать завершенность этим образам. Автору следовало очень тщательно поработать над типажам, потому что дальше, в процессе конфликта, им придется принимать собственные решения о том, что делать и чего не делать. Поскольку Ибсен имел четкий замысел, который стремился доказать, ему нужны были персонажи, способные действовать самостоятельно, без помощи автора.

Хельмер стал управляющим в банке. Только очень усердный, добросовестный человек мог получить столь высокую должность в серьезном учреждении. Он само воплощение ответственности, что предполагает в нем безжалостного начальника, помешанного на порядке, который, без сомнения, требует пунктуальности и самоотверженности от своих подчиненных. Его переполняет гордость; сознавая важность своего положения, этот герой уделяет исключительное внимание своему реноме. Респектабельность – его высшая цель, и ради нее он готов пожертвовать чем угодно, даже любовью. Словом, Хельмеру благоволит начальство, а подчиненные его терпеть не могут. Теплые человеческие чувства такой человек проявляет только дома, причем с удвоенной силой. Его любовь к семье безгранична, как часто бывает с мужчиной, которого ненавидят и боятся другие, а следовательно, ему нужно больше любви, чем обычному человеку.

Ему около 38 лет, он среднего роста и наделен решительным характером. Даже с членами семьи говорит покровительственным тоном, не забывая поучать их. Скорее всего, родился в добропорядочной, но не слишком зажиточной семье, то есть является представителем среднего класса. То, что Хельмер постоянно возвращается мыслями к горячо любимому им банку, видимо, свидетельствует о том, что в молодости он мечтал занять именно такой пост именно в такой организации. Он чрезвычайно доволен собой и уверен в своем будущем.

У него нет вредных привычек, он не курит и не пьет, разве что бокал-другой по особому случаю. Таким образом, Хельмер предстает перед нами эгоцентричным мужчиной с высокими нравственными принципами, соблюдения которых он требует от других.

Все эти качества проявляются по мере развития сюжета, и, хотя они рисуют образ героя лишь в общих чертах, мы понимаем, что Ибсен знал о Хельмере очень многое. Автор также понимал, что главная героиня должна будет противоречить всем идеалам, воплощенным в герое-мужчине.

Итак, писатель создает образ Норы. Она дитя: расточительная, безответственная, часто привирает и хитрит, как ребенок, будто пташка порхает и напевает, не зная забот, но искренне

любит мужа и детей. Это суть ее характера – героиня настолько любит мужа, что готова пойти ради него на такое, чего не сделала бы ради кого-либо другого.

У Норы ясный пытливый ум, но слишком слабое представление об окружающем обществе. Она так любит и почитает Хельмера, что хочет быть его любимой куколкой, и в результате ее умственное развитие ограничено, несмотря на высокий интеллект. Балованная дочь, эта девушка была отдана мужу, чтобы тот баловал ее и дальше.

Ей 28 или 30 лет, она очаровательна, привлекательна. Прошрое Норы не столь безупречно, как у Хельмера, потому что ее отец, так же как и дочь, отличался легкомыслием. Он был не без чудачеств, и в фамильном шкафу прячется тень связанного с ним скандала. Пожалуй, единственная эгоистичная черта Норы – это ее желание, чтобы все вокруг были так же счастливы, как она.

Перед нами два героя, которые создадут конфликт. Но как? Нет ни единого намека на то, что они могут оказаться, допустим, в любовном треугольнике. Какие противоречия могут возникнуть в такой любящей паре? При любых сомнениях нам следует вернуться к образам героев и замыслу автора. Там нас ждет ключ к разгадке. Мы смотрим – и видим ее. Поскольку Нора символизирует бескорыстие, любовь, она сделает что-то для семьи, желательно для мужа, что будет им неправильно понято. Но что это должен быть за поступок? Если мы пока не нашли решение, то должны еще раз перечитать описания образов героев, и это подскажет нам ответ. Хельмер воплощает *респектабельность*. Прекрасно! Поступок Норы должен разрушить или поставить под угрозу его положение. Однако, поскольку она неэгоистична, ее деяние должно быть совершено ради *него*, а его реакция – показать, что любовь для него ничто, когда на другой чаше весов оказывается респектабельность.

Что может настолько вывести подобного человека из равновесия, чтобы он, опасаясь за свое положение, забыл обо всем прочем? Только поступок, *известный ему по собственному опыту* как самый недостойный и отвратительный, – что-нибудь связанное с деньгами.

Кража? Это подошло бы, но Нора не воровка да и не имеет доступа к большим деньгам. Однако то, что она совершает, должно быть как-то вызвано необходимостью раздобыть деньги. Должна сложиться такая ситуация, чтобы она отчаянно нуждалась в них, а требуемая сумма была бы ей явно не по карману, но при этом не настолько крупная, чтобы Нора не смогла раздобыть ее тайком.

Прежде чем двигаться дальше, мы должны понять, что заставило ее получить деньги таким путем, который, мягко говоря, расстроил бы ее мужа. Может быть, он наделал долгов? Нет! Хельмер ни за что не взял бы такую сумму, которую не смог бы вернуть. Может быть, ей была нужна какая-нибудь вещь для дома? Нет, это не настолько важно для Хельмера. Болезнь? Блестящая идея. Хельмер болен, и Норе нужны деньги, чтобы его вылечить.

Рассуждения Норы легко понять. Она плохо разбирается в денежных вопросах. Ей нужны деньги для Хельмера, но *Хельмер скорее умрет, чем залезет в долги*. К друзьям обратиться нельзя, ведь Хельмер узнает о том, что она сделала, и почувствует себя униженным. Эта героиня не способна украсть, как мы уже убедились. Единственное, что ей остается, – обратиться к ростовщику. Однако Нора понимает, что ее подписи на расписке будет недостаточно, поскольку она женщина. Попросить друга поставить вторую подпись не предоставляется возможным, ведь он непременно задаст ей неприятные вопросы, а ей хотелось бы этого избежать. Посторонний человек? Едва ли она может обратиться к мужчине, которого не знает, не дав повода для столь безнравственного предложения. Нора слишком сильно любит мужа, чтобы даже задуматься о подобном. Единственный, кто может сделать это для нее, – отец. Однако он очень болен, буквально находится при смерти, а если бы был здоров, то помог бы ей раздобыть деньги, но тогда не было бы пьесы. Героям предстоит доказать суть замысла через конфликт; поэтому отец Норы непременно должен умереть.

Нора оплакивает его, и вдруг ее осеняет мысль: надо самой подделать подпись отца. Найдя решение, она ликует. Идея настолько удачна, что Нора лучится радостью. Теперь у нее есть возможность не только найти деньги, но и не рассказывать Хельмеру о том, как они были получены. Она скажет ему, что отец оставил ей некую сумму, и муж не сможет от нее отказаться. Это будут его деньги.

Итак, Нора воплощает задуманное, получает деньги и совершенно счастлива.

Лишь в одном героиня просчиталась. Заимодавец знает ее семью: он работает в том же банке, что и Хельмер. Ему с самого начала было известно о том, что подпись подделана, но подлог для него ценнее самой надежной гарантии или залога. Если Нора не сможет вернуть долг (не доживет до этого), Хельмеру придется выплатить гораздо большую сумму. На то он и Хельмер. Когда на кону его респектабельность и высокий статус, он сделает все. Заимодавец ничем не рискует.

Изучив описания образов Норы и Хельмера, вы увидите, что то, по какому пути идет развитие сюжета, обусловлено особенностями их характеров.

Вопрос. Что заставило Нору поступить так? Почему она не смогла справиться с обстоятельствами и одолжить деньги законным путем?

Ответ. Замысел заставил ее выбрать единственно возможное решение – то, которое подтвердило бы его суть. Вы могли бы сказать – и с этим нельзя не согласиться, – что у человека всегда есть множество вариантов достижения цели. Но *не* в том случае, когда вам необходимо доказать определенный замысел. Тщательно все взвесив и отбросив ненужное, вы должны найти *единственный путь*, который приведет вас к цели – подтверждению замысла. Ибсен выбрал данный путь, создав таких персонажей, естественное поведение которых доказывало бы его замысел.

Вопрос. Не понимаю, почему конфликт должен развиваться лишь в единственно возможном направлении. Я не верю, что у Норы не было иного выхода, кроме как подделать отцовскую подпись.

Ответ. Что бы вы заставили ее сделать?

Вопрос. Не знаю, но должен же быть другой путь.

Ответ. Если вы отказываетесь думать, спор окончен.

Вопрос. Хорошо, почему кража не может быть столь же возможной, что и подлог?

Ответ. Мы уже отмечали, что у нее нет доступа к деньгам. Но давайте предположим, что есть. У кого она могла бы украсть? Не у Хельмера, разумеется, поскольку у него нет денег. У родственников? Допустим, но выдали бы они ее, узнав о краже? Они не могли бы этого сделать, не запятнав семейное имя, и, скорее всего, ничего не сказали бы. Стала бы она красть у соседей, у незнакомцев? Это чуждо ее характеру. Но предположим, что стала, – это лишь все усложняет.

Вопрос. Разве конфликт – не то, что вам нужно?

Ответ. Только если он доказывает замысел.

Вопрос. Разве кража его не доказывает?

Ответ. Нет. Когда Нора подделала подпись отца, то поставила под удар лишь мужа и себя; украв, она причинила бы вред невинным людям, никаким иным образом не включенным в сюжет. Кроме того, совершив кражу, она изменила бы замысел. Страх разоблачения и неизбежного позора вытеснил бы изначальный замысел, главной целью которого стало бы осуждение воровства, а не призыв к равенству полов.

Однако, спросите вы, что, если бы Нора украла и не попалась? Это доказало бы, что она ловкая воровка, но не женщина, заслуживающая равноправного отношения к себе. А если бы попалась? Последовала бы героическая борьба Хельмера за то, чтобы вытащить ее из тюрьмы – и затем отделаться от нее. Поступить именно так его заставило бы желание во что бы то ни стало сохранить свое уважаемое положение; таким образом, мы подтвердили бы не тот изна-

чальный замысел, а его полную противоположность. Нет, друзья мои. У вас имеется замысел, с одной стороны, и идеальный образ героя – с другой. Вы должны оставаться на прямой дороге, заданной этими границами, а не блуждать окольными путями.

Вопрос. Кажется, вы не можете избавиться от этого замысла.

Ответ. Похоже на то. Замысел – это тиран, который позволяет вам идти лишь одним путем, направляя вас к своему неопровержимому доказательству.

Вопрос. Почему Нора не могла начать торговать собой?

Ответ. Разве это доказало бы, что она несет бремя и ответственность ведения хозяйства? Что она равна мужчине? Что не должно быть кукольного дома? Доказало бы?

Вопрос. Откуда мне знать!

Ответ. Если не знаете, вопрос исчерпан.

8. Ключевой персонаж

Ключевой персонаж – это *протагонист*. Как гласит словарь Уэбстера, протагонист – «тот, кто возглавляет любое движение или начинание».

Всякий, кто противостоит протагонисту, – это его оппонент, или *антагонист*.

Без ключевого персонажа не было бы пьесы. Ключевой персонаж – тот, кто создает конфликт и заставляет пьесу двигаться вперед. Ключевой персонаж знает, чего хочет. Без него сюжет блуждает... в действительности, сюжета просто нет.

В «Отелло» Яго (ключевой персонаж) – человек действия. Желая отомстить Отелло за обиду, он вносит разлад и сеет семена ревности. Он начинает конфликт.

В «Кукольном доме» настойчивое стремление Кrogстада восстановить доброе имя своей семьи почти доводит Нору до самоубийства. Он ключевой персонаж.

В «Тартюфе» неутомимые попытки Оргона навязать Тартюфа своей семье начинает конфликт.

Ключевой персонаж должен не просто желать чего-то. Он должен хотеть этого так отчаянно, чтобы уничтожить что-то или кого-то или быть уничтоженным в стремлении к своей цели.

Вы можете заметить: «Предположим, Отелло дал Яго чин, которого он так страстно желал».

В этом случае не было бы пьесы.

Для того чтобы человек стал подходящим ключевым персонажем, всегда должно быть что-то, чего он жаждет больше всего на свете: месть, почет, удовлетворение честолюбия и т. д.

Подходящий ключевой персонаж *должен поставить на карту нечто жизненно важное*.

Не каждый может быть ключевым персонажем.

Человек, страх которого сильнее желания, тот, кого не обуревают всепоглощающая страсть, терпеливый и не склонный к бунтарству, не может быть ключевым персонажем.

Кстати, есть два типа терпения: позитивное и негативное.

Гамлету не хватает терпения *сносить* (негативное), но есть терпение упорствовать (позитивное). Джитер Лестер из «Табачной дороги» *обладает* терпением того типа, которое заставляет поражаться человеческой выносливости. Способность мученика терпеть, невзирая на пытки, – это мощная сила, которую мы можем использовать в пьесе или в любом литературном произведении.

Это терпение позитивного типа – непреклонное, побеждающее смерть. Есть и негативное – в нем нет жизнестойкости, внутренней силы, для того чтобы долго выдерживать тяготы.

Ключевой персонаж агрессивен, бескомпромиссен, даже безжалостен.

Хотя Джитер Лестер кажется «негативным» персонажем, он тем не менее столь же провокационен, как и «агрессивный» Яго. Они оба ключевые персонажи.

Мы также должны пояснить, что имеем в виду, говоря о «негативном» и «позитивном» (агрессивном) ключевых персонажах.

Нетрудно догадаться, что представляет собой агрессивный персонаж, но нужно внести ясность, показав, что мы вкладываем в понятие «негативный». Чтобы выдерживать голод, пытки, физические и психологические страдания ради идеала, реального или вымышленного, нужна титаническая сила. Эта негативная сила в действительности агрессивна в том смысле, что провоцирует противодействие. Страстное желание Гамлета выяснить все детали совершенного злодеяния, безумное упорство Джитера Лестера в стремлении остаться на своей земле и в буквальном смысле слова умереть от голода – это действия, разумеется провоцирующие противодействие. Так негативная сила, будучи несокрушимой, становится позитивной.

Каждая из этих движущих сил может быть задействована в литературном произведении.

Еще раз: ключевой персонаж, независимо от того, относится ли он к «позитивному» или к «негативному» типу, как правило, агрессивен, бескомпромиссен, даже безжалостен.

Ключевой персонаж является движущей силой произведения не из-за того, что ему так захотелось. Он становится ею по той простой причине, что какие-то внутренние или внешние обстоятельства вынуждают его действовать и ему приходится что-то ставить на кон: честь, здоровье, деньги, защиту интересов, месть или сильную страсть.

Эдип, герой пьесы «Царь Эдип», настаивает на поиске убийцы царя. Он ключевой персонаж, и его решимость вызвана угрозой Аполлона покарать его царство моровой язвой, если Эдип не найдет убийцу. Борьба за благополучие народа заставляет его стать ключевым персонажем.

Шестеро солдат, персонажи драмы «Предайте павших земле», отказываются быть похороненными не просто так, а из-за огромной несправедливости, постигшей большинство рабочих. Они отказываются быть погребенными ради человечества.

Крогстад в «Кукольном доме» демонстрирует непреклонность ради своих детей, которым хочет вернуть доброе имя.

Гамлет разыскивает убийц отца не ради собственного оправдания, а чтобы виновных постигла справедливая кара.

Как мы видим, ключевой персонаж никогда не становится таковым, потому что *хочет этого*. Обстоятельства, внешние или внутренние, вынуждают его стать тем, кем он является.

Образ ключевого персонажа не может проходить длительный путь развития, как это характерно для других персонажей. Например, *другие* герои могут перейти от *ненависти* к *любви* или от *любви* к *ненависти*, но не ключевой персонаж, потому что, *когда начинается ваша пьеса, он уже что-то подозревает или вынашивает план убийства*. Путь от подозрения к выявлению несправедливости намного короче, чем от полного доверия к обнаружению вероломства. Следовательно, если обычному персонажу требуется десять шагов, чтобы перейти от любви к ненависти, то ключевому нужно сделать лишь последние четыре, три, два шага, а иногда всего один.

Гамлет начинает свой путь с убежденности (призрак отца рассказывает ему об убийстве) и заканчивает убийством. Лавиния, героиня пьесы «Траур – участь Электры», начинает с ненависти, вынашивает планы мести и остается одна, несчастная и одинокая.

Макбет начинает с жажды занять трон, совершает убийства и погибает сам.

Переход между слепым подчинением и открытым бунтом намного длиннее, чем между *гневом* угнетателя и его *мицением* восставшему батраку. Однако в обоих случаях переход имеется.

Ромео и Джульетта ненавидят, любят, надеются, отчаиваются и умирают, тогда как их родители, ключевые персонажи, испытывают только ненависть и раскаяние.

Когда мы говорим о том, что нищета толкает на преступление, то имеем в виду не нечто абстрактное, а определенное положение дел в обществе, из-за которого бедняков становится все больше. Это положение дел не предполагает жалости, и олицетворением безжалостности становится *человек*. В сюжете пьесы мы ставим под удар человека и, таким образом, те общественные силы, которые делают его тем, кто он есть. И он *не может* уступить: силы, стоящие за ним, не дают ему сделать это. Если он все-таки слабеет, то это значит, что вы неудачно выбрали героя; вам нужен другой персонаж, способный беззаветно отстаивать интересы сил, которые за ним стоят.

Ключевой персонаж может достигать эмоционального накала своих противников, но имеет меньшую амплитуду развития.

Вопрос. Я по-прежнему не понимаю некоторые моменты, связанные с развитием героев. Например, в фильме режиссера Уильяма Дитерле «Хуарес» все герои совершают переход: Максимилиан от колебаний к решимости, Шарлотта от любви к безумию, Диас от веры в идею к

сомнениям. Только Хуарес не развивается; при этом бесстрастность, непоколебимые убеждения делают его монументальной фигурой картины. В чем ошибка? Почему он не развивался?

Ответ. В действительности он развивался, и постоянно, но это было не так очевидно, как в случае с остальными героями. Он ключевой персонаж, чья сила, решимость и лидерские качества провоцируют конфликт. Мы вернемся к этому вопросу и поймем, почему центральное положение в фильме сделало его развитие менее заметным. Прежде всего продемонстрируем, что развитие есть. Сначала Хуарес лишь предупреждает Максимилиана – и приводит угрозу в исполнение. Это развитие. Когда обнаруживается, что его силы не выстоят против французов, *он меняет тактику* – распускает армию. Это развитие. Мы видим его в состоянии перехода. Мы знаем, почему он меняет свое решение, услышав рассказ пастуха о том, как его собаки объединяются, чтобы победить волка, мы понимаем, чем вызвано это решение. Сцена, в которой он направляется к месту расстрела, показывает его в настоящем конфликте и подтверждает нашу уверенность в том, что он очень смелый человек.

Глубина любви Хуареса к своему народу доказывается его беспощадностью к Максимилиану. Благодаря тому, что на протяжении всего фильма мы постоянно наблюдаем за тем, как он проявляет свой характер, становится ясно, что мотивы его поступков искренни и бескорыстны.

Незаметные на первый взгляд перемены, произошедшие с Хуаресом, показаны в полной мере в тот момент, когда он шепчет «Простите меня» над гробом Максимилиана. Мы не сомневаемся в силе любви Хуареса и знаем, что его жестокость была направлена не против Максимилиана, а против империализма.

Вопрос. Значит, он развивается от *сопротивления к еще большему сопротивлению*, а не от *ненависти к прощению*. Понятно. Почему нельзя было сделать так, чтобы Хуарес изменился так же сильно, как и Максимилиан?

Ответ. Хуарес – ключевой персонаж. Не забывайте о том, что развитие ключевого персонажа протекает не так интенсивно по сравнению с другими героями просто потому, что решение было им найдено *до начала истории*. Именно он *вынуждает других развиваться*. Сила Хуареса – это сила народных масс, готовых сражаться и умирать за свободу.

Этот герой не одинок. Он сражается не потому, что хочет сражаться. Обстоятельства таковы, что свободолюбивый человек, чтобы избежать участи раба, должен попытаться уничтожить своего угнетателя, а в случае неудачи – быть готовым умереть.

Если ключевым персонажем не движет внутренняя или внешняя необходимость вступить в борьбу (собственную прихоть в качестве мотива мы не рассматриваем), возникает опасность, что в любую минуту он перестанет быть движущей силой, таким образом погубив замысел, а вместе с ним и пьесу.

Вопрос. Что можно сказать о людях, которые хотят писать, действовать, петь, писать картины? Вы назвали бы эту внутреннюю потребность самовыражения прихотью?

Ответ. 99 % людей стремятся к этому действительно из прихоти.

Вопрос. Почему 99 %?

Ответ. Потому что 99 % людей обычно сдаются, прежде чем получают шанс чего-то достичь. У них нет настойчивости, выносливости, физической или духовной силы. Хотя встречаются люди, обладающие и физической, и духовной силой, но при этом их внутренняя потребность в созидании недостаточно велика.

Вопрос. Могут ли такие факторы, как холод, тепло, огонь, вода, выступать в качестве ключевого персонажа?

Ответ. Нет. Эти природные стихии правили на земле в ту эпоху, когда человек нащупывал выход из темноты своего примитивного существования. Это было вечное *status quo*, ситуация, остававшаяся неоспоримой, неизменной на протяжении миллиардов лет. Простейшие, водоросли, бактерии, амёбы ничего не сделали, чтобы противодействовать существующему

порядку. Это сделал человек. Именно он начал конфликт. Человек стал ключевым персонажем драмы существования. Он не только подчинил себе силы природы, но и сумел вплотную подойти к победе над болезнями благодаря новым лекарствам, которые постоянно изобретаются людьми.

Агрессивность человека в противостоянии тем или иным явлениям жизни и природы зависит не от прихоти. Человека принуждает к действию суровая необходимость, причем действует он с умом. Необходимость и разум – вот что двигало им, когда ему удалось расщепить атом и создать разрушительную силу невероятной мощи – атомную энергию; но, если он хочет выжить, сам страх перед этой силой заставит его опять-таки использовать ее на благо человечества, а не во вред. Он сделает это не из благородства, а потому, что суровая *«необходимость»* не оставит ему права на выбор.

Повторимся: ключевой персонаж является таковым под давлением сильных обстоятельств извне, а не потому, что ему этого хочется.

9. Антагонист

Любой, кто противостоит ключевому персонажу, неизбежно становится оппонентом или *антагонистом*. Антагонист тормозит беспощадно атакующего протагониста. Именно против него безжалостный герой обращает всю свою силу, все свое коварство, всю свою изобретательность.

Если по какой-либо причине, даже очень веской, антагонист не может выдержать затяжную схватку, вам стоило бы поискать другого героя – того, который выстоит.

Антагонист обязательно должен быть столь же силен и временами столь же беспощаден, как и ключевой персонаж. Схватка интересна только в том случае, если силы воюющих равны. Хельмер в «Кукольном доме» – антагонист Крэгстада. Протагонист и антагонист должны быть опасными врагами. Они оба безжалостны. Мать, героиня пьесы «Серебряный шнур», встречает достойного противника в лице избранницы своего сына. Яго в «Отелло» – безжалостный коварный протагонист. Отелло – антагонист. Власть и возможности Отелло настолько велики, что Яго не может противостоять ему открыто, и все-таки он, начав действовать, подвергает себя серьезному риску, более того, сама его жизнь в опасности. Отелло, таким образом, достойный антагонист. То же самое можно сказать и о пьесе «Гамлет».

Позвольте мне еще раз повторить: антагонист должен быть столь же сильным, что и протагонист. Конфликтующие личности должны вступить в схватку.

Когда здоровенный грубиян избивает того, кто явно слабее, мы рьяно осуждаем его, однако это не значит, что, затаив дыхание, будем ждать развязки. Мы и так понимаем, чем закончится драка.

Роман, пьеса или любое другое произведение в действительности представляют собой кризис в развитии – от момента возникновения до его логического завершения.

10. Аранжировка

Если вы готовы приступить к поиску подходящих персонажей для своей пьесы, проследите за тем, чтобы должным образом их «подстроить» друг под друга, то есть аранжировать. Если ваши персонажи однотипны, например все они бандиты, у вас получится нечто вроде оркестра, состоящего из одних лишь барабанов.

Корделия, героиня пьесы «Король Лир», – мягкая, любящая, преданная; Гонерилья и Регана, ее старшие сестры, – холодные, бессердечные и вероломные интриганки. Сам король опрометчив, упрям и склонен к беспричинным вспышкам гнева.

Правильно подобранная аранжировка способствует движению конфликта по нарастающей.

В одной и той же пьесе могут прекрасно уживаться два лжеца, две проститутки или два вора, но они обязательно должны чем-то отличаться друг от друга – темпераментом, взглядами на жизнь, манерой говорить. Один вор может быть человечным, второй – беспощадным; один пусть будет трусом, другой – бесстрашным, один может уважать женщин, другой – презирать. Если у них похожие характеры, одинаковый взгляд на жизнь, то не будет конфликта, а значит, и пьесы.

Когда Ибсен работал над образами Норы и Хельмера для «Кукольного дома», выбор мужа и жены в качестве противоборствующих сторон был очевиден, поскольку замысел автора подразумевал возникновение конфликта между супругами. Этот этап выбора понятен каждому.

Трудности начинаются, когда драматург выбирает однотипных персонажей и пытается столкнуть их друг с другом.

Вспомним пьесу Альберта Мальца «Шахта», герои которой, Джо и Иола, очень похожи. Они являются любящими и отзывчивыми, у них одинаковые идеалы, мечты и страхи. Неудивительно, что Джо принимает судьбоносное решение почти без конфликта.

Нора и Хельмер тоже любят друг друга. Однако Хельмер *деспотичен*, а Нора *покорна*, он педантично *аккуратен и честен*, в то время как Нора *лжет и хитрит*, как ребенок. Хельмер отвечает за все, что делает; Нора беспечна. *Нора представляет собой все то, чем Хельмер не является; они идеально аранжированы.*

Предположим, Хельмер женился на фру Линне. У нее зрелый ум, она разделяет его взгляды на жизнь. Они могли бы ссориться, но между ними никогда не разгорелся бы столь серьезный конфликт, который вытекает из контраста Норы и Хельмера. Такая женщина, как фру Линне, вряд ли совершила бы подлог, а если и совершила бы, то сознавала бы серьезность своего поступка.

Насколько фру Линне отличается от Норы, настолько же Кругстад отличается от Хельмера, а доктор Ранк – от каждого из них. Вместе эти контрастирующие персонажи словно музыкальные инструменты, которые, исполняя каждый собственную партию в одном произведении, создают хорошо аранжированную композицию.

Аранжировка требует четко определенных и бескомпромиссных героев, находящихся в оппозиции друг другу, движущихся от одного полюса к другому через конфликт. Когда мы говорим «бескомпромиссных», то вспоминаем Гамлета, который идет к своей цели – отыскать убийцу отца, – как гончая за дичью. Мы вспоминаем Хельмера, чьи твердые принципы гражданской гордости создают почву для драмы. Мы вспоминаем Оргона, героя «Тартюфа», который, ослепленный религиозным фанатизмом, доверяет все состояние злоумышленнику и охотно позволяет ему ухаживать за своей молодой женой.

Всякий раз, когда вы смотрите пьесу, постарайтесь понять, как в ней выстроены движущие силы, в качестве которых могут выступать как явления, так и личности, например фашизм против демократии, свобода против рабства, религия против атеизма. Не все религиозные

люди, старающиеся искоренить атеизм, одинаковы. Их характеры могут различаться так же сильно, как рай и чистилище.

Китти и Паккард, герои пьесы Джорджа Кауфмана и Эдны Фербер «Обед в восемь», хорошо аранжированы. Хотя Китти во многих отношениях напоминает Паккарда, между ними пропасть. Каждый из них мечтает быть принятым в высшем свете, но Паккард хочет достичь вершины в политике, а Китти ее ненавидит, да и центр политической жизни – Вашингтон – тоже. Ей нечем себя занять; у него нет ни минуты передышки. Она валяется в постели в ожидании любовника; он носится целыми днями по городу, решая те или иные деловые вопросы. Между подобными персонажами имеются бесчисленные возможности для конфликта.

Каждый масштабный процесс движения состоит из мелких шагов. Предположим, главное движение в пьесе совершается от *любви* к *ненависти*. Какие мелкие шаги в него входят? Например, от *терпимости* к *нетерпимости*, и этот шаг тоже можно раздробить, и тогда выделится еще один небольшой этап – от *равнодушия* к *раздражению*. То, какой тип движения вы выберете для пьесы, повлияет на аранжировку героев. Персонажи, которые должны переходить от *любви* к *ненависти*, будут слишком динамичными для того, чтобы *их равнодушие сменилось раздражением*. Герои Чехова движутся в соответствии с тем ритмом движения, который он задал в том или ином произведении.

Китти и Паккард, например, ни за что не вписались бы в «Вишневый сад», а персонажи «Вишневого сада» не смогли бы ничего сделать, оказавшись в драме «Король Лир». Ваши герои должны быть настолько контрастны, насколько позволяет задуманный вами для них тип и ритм движения. Можно написать прекрасные пьесы и на основе менее масштабных перемен, происходящих с героями, но и в уменьшенном масштабе конфликт должен быть острым, как показывают пьесы Чехова.

Когда кто-нибудь говорит «сегодня дождливо», мы в действительности не знаем, какой именно дождь имеется в виду. Это может быть:

- изморось (отдельные капли);
- дождь (сплошной поток);
- ливень (сильный дождь);
- гроза (дождь, сопровождаемый раскатами грома и молнией).

Приведем другой пример. Вы можете услышать, как некто утверждает: «Такой-то – плохой человек». У нас нет ни малейшего представления о том, что он вкладывает в понятие «плохой». Что он за человек:

- ненадежный;
- недостойный доверия;
- лжец;
- вор;
- вымогатель;
- насильник;
- убийца?

Мы должны точно знать, к какой категории относится каждый герой. Вы, как автор, обязаны досконально знать статус каждого героя, потому что будете аранжировать его с оппонентами. Разные переходы требуют разных аранжировок. Однако аранжировка необходима, а это значит, что *четко прописанные, сильные, бескомпромиссные герои в конфликте, движутся соразмерно ритму и масштабу течения пьесы*.

Если, к примеру, переход осуществлялся
от равнодушия
к скуке,
к нетерпимости,
к досаде,

к раздражению,
к гневу,

то ваши герои не могут быть черно-белыми. Светло-серый персонаж может противостоять темно-серому, *но они должны составлять ансамбль.*

Если ваши герои правильно аранжированы, как в «Кукольном доме», «Тартюфе» или «Гамлете», их манера говорить также неизбежно контрастирует. Например, если ваша героиня девственница, а герой – бабник, их беседа друг с другом будет отражать личность каждого из них. Она неопытна, и ее мысли должны быть наивными. Казанова, напротив, уже повидал и испытал очень многое, и это неизменно проявится во всем, что он говорит. Любая встреча этой пары обязательно выявит осведомленность одного и неведение другой. Если вы следуете принципу трехмерности образов персонажей, то и они будут верны сами себе в поведении и умении вести диалог и вам не придется беспокоиться о том, достаточно ли хорошо герои контрастируют друг с другом. Если вы сведете профессора английского языка с человеком, не способным произнести ни одного предложения, не исковеркав его, то без особых усилий получите требующийся контраст. Если они, пытаясь подтвердить замысел пьесы, окажутся в состоянии конфликта, их противостояние будет более ярким и захватывающим благодаря тому, как отличается их речь. *Контраст должен быть обусловлен тем, что представляют собой герои.*

Развитие действия не позволяет конфликту угаснуть. Наивная девственница может стать мудрее. Вступив в брак, она может преподать урок утратившему былую самоуверенность Казанове. Профессор может стать небрежным в речи, в то время как его косноязычный визави превратится в красноречивого оратора. Вспомните, как изменилась Элиза, героиня «Пигмалиона» Бернарда Шоу. Вор может стать честным, а добропорядочный человек – вором. Волокита учится быть верным, а благочестивая жена начинает изменять. Неорганизованный работник исправляет свои недостатки, сумев упорядочить стоящие перед ним задачи. Разумеется, все это лишь наброски общего характера. Существует множество путей, по которым может пойти развитие персонажа, но ясно одно: оно должно непременно присутствовать. Без развития вы потеряете какой бы то ни было контраст, имевшийся в начале пьесы. Отсутствие развития персонажей свидетельствует о том, что вам не удалось хорошо аранжировать своих героев.

11. Единство противоположностей

Даже если предположить, что пьеса хорошо аранжирована, можем ли мы быть уверены в том, что антагонисты не заключат перемирие посреди действия и не поставят тем самым точку в повествовании? Ответ на этот вопрос следует искать в «единстве противоположностей». Многие люди неправильно используют это словосочетание или в принципе неправильно его воспринимают. Единство противоположностей не относится к столкновению любых противоборствующих сил или волевых устремлений. Неверное понимание этого единства ставит героев в такие условия, когда они не состояниии довести конфликт до финала. Главное, что нужно сделать для того, чтобы этого не произошло, – определиться с терминами: что же такое единство противоположностей?

Если человека в толпе толкает незнакомец, которого он, после словесной перепалки, решает ударить, то можно ли сказать, что завязавшаяся драка стала следствием единства противоположностей?

Лишь поверхностно, не по существу. Мужчины хотели подраться. Самолюбие каждого из них пострадало, они жаждали физической мести, *но разногласия между ними не настолько глубоки, чтобы только ранение или смерть могли исправить ситуацию*. Это антагонисты, способные передумать в середине пьесы. Они могут внять голосу разума, объясниться, попросить прощения и помириться. *Подлинное единство противоположностей отличается тем, что не предполагает компромисса*.

Прежде чем распространять это правило на людей, давайте вновь поищем примеры в мире природы. Можно ли представить себе компромисс между вирусом смертельной болезни и белыми кровяными тельцами человеческого организма? Это будет схватка до конца, потому что противоположности устроены *таким образом*, что должны уничтожить друг друга, чтобы выжить. Выбора нет. Вирус не может решить: «Ладно, с этими тельцами мне не сладить. Пойду поищу себе другое место для жизни». И клетки не в состоянии оставить вирус в покое, не жертвуя собой. Они – противоположности, и, соединяясь, они должны уничтожить друг друга.

Теперь применим тот же принцип к театру. Нору и Хельмера многое объединяло: любовь, дом, дети, правила жизни, общество, желания. Тем не менее они были противоположностями. Характеры каждого из них обусловили необходимость того, чтобы это единство было разрушено, в противном случае одному из них пришлось бы полностью подчиниться другому, таким образом убив собственную индивидуальность.

Как в случае столкновения клетки и вируса, единство может быть разрушено, а пьеса закончена *только тогда, когда «умирает» какое-либо преобладающее качество одного из героев* – в данном случае это покорность Норы. Естественно, под смертью в театре не обязательно подразумевается буквальная смерть человека. Расставание Норы и Хельмера было очень болезненным и далось совсем не просто. Чем сильнее единство, тем труднее разрыв. И единение этой пары носит уже совсем другой характер, но герои, которых оно некогда связывало, все еще испытывают на себе его влияние. Персонажей пьесы «Восторг идиота» ничто не связывает. Если кого-то из них что-то не устраивало, он мог уйти.

В драме «Конец путешествия», напротив, нерушимое единство солдат было совершенно однозначным. Мы были убеждены, что они должны остаться в окопах, возможно, умереть там, хотя каждый из них мечтал оказаться за тысячи миль оттуда. Некоторые пили, чтобы набраться смелости и сделать то, что от них ожидалось. Давайте проанализируем эту ситуацию. Существовавшие в обществе противоречия обострились и привели к войне. Мужчины не хотели сражаться, у них не было никакой личной заинтересованности в этом, но их послали убивать, потому что они оказались всего лишь пешками в руках тех, кто стремился посредством военных действий решить экономические проблемы. Более того, этих молодых мужчин с детства

учили, что умереть за свою страну – это большая честь. Они разрываются между противоречивыми порывами: бежать и остаться в живых, получив при этом клеймо труса и всеобщее презрение, или остаться и героически погибнуть. Эта пьеса является хорошим примером единства противоположностей.

В сущности, ничто не «уничтожается» и не «умирает». Все трансформируется в другое вещество, форму или элемент. Любовь Норы к Хельмеру сменило свободолобие и жажда знаний. Его самодовольство превратилось в желание узнать правду о себе самом и своих отношениях с обществом. Потерянное равновесие стремится найти точку опоры, чтобы восстановиться.

Рассмотрим пример Джека-потрошителя. Это человек, который убивал всех без разбора, но так и не был пойман полицией, потому что его мотивация была непонятна. Казалось, что его ничто не связывало с жертвами. Его злодеяния нельзя было объяснить ни ненавистью, ни гневом, ни ревностью, ни желанием отомстить. Он и его жертва представляли собой противоположности без единства. Мотивация выпала. Тем же отсутствием мотивации можно объяснить, почему появляется так много слабых криминальных драм. Кража или убийство ради того, чтобы раздобыть денег и покрасоваться перед женщиной, не могут служить настоящим мотивом. Это поверхностно. В данном случае нет непреодолимых обстоятельств, толкающих кого-либо на преступление. Люди, нарушающие закон, делают это потому, что нет другого выхода. *Если нам дают возможность увидеть, что убийцу принуждает совершить преступление необходимость, среда, а также внутренние и внешние противоречия, мы наблюдаем единство противоположностей в действии.* Правильная мотивация создает единство между противоположностями.

Сутенер требует с проститутки больше денег. Даст ли она ему эти деньги? У нее нет выбора. Муж, которого она обожает, тяжело болен. Если она откажет сутенеру, он может выдать ее тайну.

Вы обидели друга. Он рассержен и уходит, решив никогда больше не возвращаться. Однако, если ранее вы взяли у него взаймы 10 000 долларов, сможет ли он с такой же легкостью уйти навсегда?

Ваша дочь влюбляется в мужчину, которого вы на дух не переносите. Может ли она бежать из дома? Конечно. Но поступит ли она так, если рассчитывает на то, что вы дадите ее будущему мужу деньги на собственный бизнес?

Вы и ваш тесть – деловые партнеры. Вам не нравится, как старик ведет дела. Можете ли вы разорвать этот деловой союз? Не вижу ни одного аргумента против. Единственная проблема: старик хранит чек, про который вы забыли, и при желании он способен упрятать вас в тюрьму.

Вы живете у своего отчима. Вы его ненавидите, но не намереваетесь переезжать. Почему? У вас есть ужасное подозрение, что он убил вашего отца, и вы остаетесь, чтобы это доказать.

Вы разделили состояние между детьми и попросили за это лишь одну комнату в их роскошном доме. Со временем они начинают обращаться с вами неприветливо, даже оскорбительно. Можете ли вы собрать вещи и съехать от них, если не имеете средств к существованию?

(Последние два примера могут показаться знакомыми. Так и есть, это снова «Гамлет» и «Король Лир».)

Фашизм и демократия, сойдясь в схватке, представляют собой идеальное единство противоположностей. Одно должно быть уничтожено, чтобы другое могло жить. Вот еще несколько примеров:

- наука – суеверие;
- религия – атеизм;
- капитализм – коммунизм.

Мы можем бесконечно перечислять такие примеры единства противоположностей, когда герои связаны друг с другом столь крепко, что компромисс невозможен. Конечно, для этого

нужны персонажи определенного склада, то есть способные пойти до конца. Единство противоположностей должно быть таким сильным, чтобы эти смертельные обьятия могли быть разорваны только в тех случаях, если в финале один из противников или каждый из них выбьется из сил, будет побежден или же они уничтожат друг друга.

Если бы дочери короля Лира понимали, что значит быть королем, не было бы драмы. Если бы Хельмер был способен понять, что Нора совершила подлог ради любви к нему, пьеса «Кукольный дом» не была бы написана. Если бы правительство воюющей страны сумело почувствовать смертный ужас сидящих в окопах солдат, то распустило бы их по домам и прекратило бы войну, но может ли оно на это пойти? Разумеется, нет. Дочери короля Лира безжалостны, потому что таков их характер, кроме того, они одержимы своей целью. Правительства ведут войну, потому что внутренние противоречия толкают их на путь уничтожения.

Вот синопсис скетча, где по мере развития сюжета создается единство противоположностей.

Холодный зимний вечер, вы возвращаетесь домой с работы. За вами увязывается маленькая собачка. Вы говорите: «Славный песик», – и, поскольку между вами пока нет единства, продолжаете свой путь, забыв о собаке. У двери вы замечаете, что она по-прежнему рядом с вами. Она вас, так сказать, подобрала. Вы, однако, хотите избавиться от собаки и прогоняете ее: «Уходи, песик, уходи».

Вы подниметесь по лестнице, ужинаете с женой, читаете, слушаете радио и ложитесь спать. Выйдя из дома на следующее утро, вы с потрясением видите, что пес так и не ушел и, радуясь новой встрече с вами, виляет хвостом.

«Какое упорство!» – думаете вы, жалея собаку. Вы направляетесь к метро, пес трусит следом. На входе в подземку вы теряете его из вида и через несколько минут забываете о нем. Однако вечером, вернувшись с работы, вы видите, что он снова сидит перед вашим домом. Очевидно, пес ждал вас весь день, а теперь встречает как старого друга. Он замерз и похудел, но он счастлив видеть вас и надеется, что вы впустите его в дом. Вы так и сделаете, если у вас есть сердце. Вообще-то вы не собирались заводить собаку, но упорство животного побеждает. Вы нужны ему, он любит вас и, кажется, скорее умрет на вашем пороге, чем сдастся.

Вы ведете его по лестнице к двери, ведущей в ваш дом. Благодаря своей настойчивости пес установил между вами единство противоположностей.

Однако ваша жена выходит из себя. Она и слышать не хочет о собаке. Вы пытаетесь отстоять свое решение, но все впустую. Она непреклонна и ставит условие: «Выбирай: или я, или собака» – и вы сдаетесь. Накормив своего маленького друга, вы говорите жене: «Сама его выгоняй, мне духу не хватит». Она живо выставляет его вон, но вскоре чувствует легкое сожаление, вспоминая о скулящем животном на морозе.

У нее появляются дурные предчувствия. Она сердится, что ей пришлось быть бессердечной, но, в конце концов, она никогда не хотела собаку, не хочет и сейчас.

Вечер испорчен. Вы смотрите на жену странным враждебным взглядом, словно впервые увидели ее в истинном свете.

Утром вы снова встречаете пса, но теперь вы не на шутку рассержены. Он вызвал первую серьезную размолвку между вами и женой. Вы пытаетесь прогнать проклятое животное, но пес явно не собирается уходить. Он снова идет за вами по дороге к метро, но теперь вы уверены, что, возвращаясь вечером домой, снова увидите его.

Весь день вы думаете о собаке и жене. Он уже промерз до костей, думаете вы. Вы решаете, что должны что-то предпринять, и с трудом можете дождаться окончания рабочего дня.

Вы возвращаетесь, но собаки нет, и, вместо того чтобы идти домой, вы начинаете ее искать. Но животного и след простыл. Вы ужасно раздосадованы. Вы хотели снова привести его в квартиру и бросить вызов жене. Если хочет уйти от вас из-за собаки, пусть уходит – значит, она никогда вас не любила.

Вы поднимаетесь к себе с тяжелым сердцем, и вдруг перед вами открывается зрелище, удивительнее которого вам видеть не доводилось. Маленькая дворняжка восседает в вашем любимом кресле, вымытая и вычесанная, а перед ней стоит на коленях ваша жена и говорит всякие милые глупости.

В этом случае собака – ключевой персонаж. Ее решимость меняет двоих людей. Одно равновесие было потеряно, но другое найдено. Даже если бы ваша жена не взяла пса в дом, старые отношения все равно были бы подорваны.

Настоящее единство противоположностей может быть нарушено только в том случае, если отличительная черта или преобладающее качество одного или нескольких героев меняются принципиальным образом. При настоящем единстве противоположностей компромисс невозможен.

После того как вы нашли свой замысел, лучше всего сразу же убедиться, при необходимости проверив, представляют ли ваши герои единство противоположностей. Если между ними нет этой сильной, нерушимой связи, то конфликт между ними никогда не разовьется до кульминации.

III Конфликт

1. Источник действия

Дуновение *ветра* – это действие, даже если оно настолько легкое, что почти не ощущается. Когда *идет дождь* – это тоже действие, впрочем, это понятно уже из самой формулировки.

Наш предки, пещерные люди, охотились, чтобы прокормить себя, – и это, бесспорно, тоже было действием.

Пешеход идет по улице, летит птица, горит дом, кто-то читает книгу... Любое проявление жизни – это действие.

Можно ли в таком случае рассматривать действие как самостоятельный, ни от чего не зависящий процесс?

Давайте приведем в качестве примера *дуновение ветра*. То, что мы называем ветром, – это массивированное расширение и сжатие невидимого потока воздуха, который нас окружает. Холод и тепло создают движение, именуемое ветром. Этот результат вызван самыми разнообразными факторами, которыми и обусловлена сама возможность действия. Слабый ветерок не появится сам по себе, из ниоткуда.

Без солнечного тепла и влияния множества других сил природы не может *начаться дождь*.

Наши предки, жившие в пещерах, убивали. Убийство – это действие, но за ним стоит человек, оказавшийся в таких условиях, которые вынуждают его пойти на этот шаг: он убивает ради пищи, самозащиты или славы. Убийство, хотя и является «действием», есть лишь следствие важных факторов.

Нет на свете действия, являющегося одновременно источником и результатом. Все вытекает из чего-то другого; *действие не может быть результатом самого себя*.

Давайте рассмотрим, что такое источник действия.

Движение, как мы знаем, эквивалентно действию. Откуда берется движение? Считается, что движение – это материя, а материя – это энергия, но, поскольку энергия общепризнанно воспринимается как движение, мы возвращаемся к тому, с чего начали.

Проанализируем конкретный пример – простейшее. Это одноклеточное существо активно, питаясь, поглощая пищу и усваивая ее, оно движется. Оно осуществляет необходимую жизнедеятельность, и очевидно, что эта деятельность есть проявление чего-то конкретного – простейшего.

Является ли действие этого организма врожденным или приобретенным? Если мы посмотрим на его химический состав, то увидим, что он включает в себя кислород, водород, фосфор, железо, кальций. Всё это сложные элементы, *каждый из которых чрезвычайно активен*. Представляется, таким образом, что простейшее наследует «действие», как и другие характеристики, от множества родителей.

Прекратим на этом наши изыскания, пока они не увлекли нас в Солнечную систему. Очевидно, что действие в чистой, изолированной форме не существует, притом что оно всегда является результатом неких внешних условий. Таким образом, мы можем смело утверждать, что факторы, способствующие возникновению действия, так же важны, как и само действие.

2. Причина и следствие

В этой главе мы выделим четыре основных вида конфликтов: 1-й – «статичный», 2-й – «скачкообразный», 3-й – «медленно нарастающий» и 4-й – «предчувствие конфликта». Мы исследуем эти понятия и узнаем, почему первый тип конфликта неподвижен и остается таковым, что бы вы ни делали, второй возникает резко и развивается стремительно, игнорируя реальность и здравый смысл, третий, медленно нарастающий, естественным образом усугубляется сам, без видимых усилий драматурга, и почему без предчувствия конфликта не может существовать ни одна пьеса.

Однако сначала проанализируем, как рождается конфликт.

Предположим, вы мягкий, безобидный молодой человек, никогда никому не причинявший зла и даже не помышляющий о том, чтобы совершить что-то противозаконное. Вы одинок, но на вечеринке, куда поначалу не собирались идти, знакомитесь с девушкой. Вам нравится ее улыбка, тембр голоса, платье. Ваши вкусы совпадают. В общем, это похоже на начало глубокой любви.

Дрожа от волнения, вы приглашаете ее в театр. Она соглашается. В этом нет ничего плохого или необычного, но в то же время этот момент может в корне изменить вашу жизнь.

Дома вы пристально изучаете свой гардероб, состоящий из единственного костюма, предназначенного для всех торжественных случаев. Окинув его критическим взглядом, вы понимаете, что он не удовлетворяет ни одному требованию, которое считается обязательным для выходного костюма. Во-первых, совершенно очевидно, что он вышел из моды; во-вторых, выглядит дешевым и поношенным. Девушка не слепая; конечно, она это заметит.

Вы решаете, что вам нужен новый костюм. Но где его взять? Денег нет. Свой заработок вы отдаете матери, а она тратит его на ведение хозяйства в доме, где живете вы с двумя младшими сестрами. Отец умер, и ваше жалованье должно покрывать все домашние расходы, в том числе покупку обуви детям, оплату медицинских счетов матери. Вы задолжали за аренду... Нет, вы не можете купить костюм.

Впервые в жизни вы чувствуете себя старым. Вы понимаете, что вам больше двадцати пяти, и пройдет еще много лет, прежде чем ваши сестры станут достаточно взрослыми для того, чтобы пойти работать. Какой смысл что-то планировать – жить, приглашать девушку в театр! Все равно ничего из этого не выйдет. Итак, вы с ней порываете.

Поступив так, вы становитесь невыносимым дома и невнимательным на работе. Вероятно, вы постоянно думаете о своем положении; наверняка совсем пали духом. Вы не в силах перестать вспоминать о девушке, размышлять о том, что она подумала о вас, о том, не позвонить ли ей и будет ли шанс когда-нибудь увидеть ее снова. Вы начинаете халатно относиться к своим служебным обязанностям и, не успев оглянуться, оказываетесь на улице. Это не улучшает вашего настроения. Вы лихорадочно ищете работу, но ничего не находите. Обращаетесь за пособием и получаете его – после мучительных, долгих и унижительных проволочек. Вы чувствуете себя никчемным, как выжатый лимон. Получив пособие, вы понимаете, что его не хватает для нормальной жизни – только для того, чтобы не умереть с голоду.

Как видите, этот конфликт и возникновение любого конфликта можно проследить, изучив среду и социальные условия, в которых живет конкретный человек.

Теперь весь вопрос в том, что вы собой представляете. Решительны ли вы? Выносливы ли? Сколько страданий вы способны перенести? Каковы ваши надежды на будущее? Насколько вы дальновидны? Обладаете ли воображением? Способны составлять долгосрочные жизненные планы? В состоянии ли вы реализовать задуманное?

Если вы по-настоящему встряхнетесь, то примете решение. Это решение приведет в действие силы, препятствующие его исполнению, тем самым возникнет иная сила – противодей-

ствие, с которым вам предстоит столкнуться. Вы можете так и не узнать об этом процессе, но драматург о нем знать обязан. Пригласив девушку в театр, вы и не подозревали о том, что положили начало длинной цепочке событий, которые, развиваясь, приведут вас к кульминации – отчаянному решению немедленно действовать. Если вы достаточно сильны, значит, конфликт *родился* как результат длинного эволюционного процесса, возможно начавшегося с обыденного жеста, скажем приглашения.

Если ваш молодой человек принимает решение, но ему не хватает сил воплотить его в жизнь или он труслив, то пьеса получится статичной, а действие будет развиваться очень медленно, причем в одной плоскости. Автору лучше всего избавиться от такого героя. Он еще не созрел для серьезного конфликта. Если драматург умеет смотреть в будущее, то, возможно, увидит этого героя в правильный психологический момент – момент атаки, когда слабак или трус способен не только принять бой, но и устремиться навстречу своему противнику. Мы еще вернемся к этому вопросу в разделе «Момент атаки».

Скачкообразный конфликт возникнет в том случае, если молодой человек, увидев, какой у него поношенный костюм, решит ограбить банк или напасть на прохожего. Но, если добродушный от природы парень неожиданно приходит к подобному выводу, это выглядит нелогичным. Чтобы вынудить его на этот фатальный шаг, должны произойти более серьезные события, каждое последующее острее и болезненнее предыдущего. В момент фрустрации и отчаяния человек, находясь в условиях реальной жизни, способен сделать нечто неожиданное – но в театре никогда. Там мы хотим видеть естественную последовательность, пошаговое развитие героя. Мы хотим наблюдать за тем, как герой, под влиянием своих внутренних порывов и внешней среды, слой за слоем снимает с себя покров благоприличия, а затем отказывается от высоких нравственных идеалов.

Любой нарастающий конфликт должен сначала быть вызван непреодолимыми обстоятельствами – противоборствующими силами. Мы поясним это в дальнейшем, но сейчас хотим подчеркнуть один момент: все конфликты в рамках большого, главного конфликта кристаллизуются в замысле пьесы. Мелкие конфликты, которые мы называем «переходами», ведут героя от одного психологического состояния к другому до тех пор, пока он не будет вынужден принять решение (см. «Переход»). Посредством этих переходов, или мелких конфликтов, развитие персонажа будет медленным и поступательным.

В предыдущей главе мы рассмотрели, что входит в понятие счастья. Если удалить хотя бы крупину из любой составной части этого понятия, вы увидите, что вся его структура потеряет целостность и изменится радикальным образом, причем в процессе сдвига «счастье» может превратиться в «несчастье». Этот закон правит мельчайшими клетками, людьми и Солнечной системой.

30 декабря 1938 г. доктор Милислав Демерец выступил перед ежегодным собранием Американской ассоциации содействия развитию науки в Ричмонде, штат Вирджиния, с докладом «Наследственность». В нем говорилось:

Баланс в генетической системе настолько чувствителен, что отсутствие хотя бы одного гена в общей массе нескольких тысяч других генов может настолько нарушить равновесие жизненной системы, что она перестанет функционировать и организм не выживет. Более того, зарегистрированы многочисленные случаи взаимодействия генов, когда *изменение одного гена влияет на функционирование другого, на первый взгляд не связанного с ним гена*. С учетом этих данных представляется очевидным, что жизнедеятельность гена определяется тремя внутренними характеристиками: (1) химическим составом самого гена, (2) строением генетической системы, составной частью которой он является, и (3) расположением гена в генетической системе. Эти три внутренних фактора вкупе с внешними, формирующими среду, определяют фенотип (совокупность наследуемых свойств) организма.

Таким образом, ген следует считать частью хорошо организованной системы, а хромосому – более сложным элементом этой системы. В этом смысле ген нельзя рассматривать как самостоятельную единицу с фиксированными свойствами. Но невозможно отрицать существование более крупной системы, совокупности генов, которая частично формирует присущие им качества.

Подобно тому как ген сам по себе является единицей, но при этом элементом структурированной группы генов, человек есть индивид, но в то же время и часть организованного общества людей. Любое изменение, происходящее в этом обществе, воздействует на него; все, что случается с ним, влияет на общество.

Вы найдете конфликт везде, куда ни взглянете. Посмотрите внимательно на членов своей семьи, друзей, родственников, знакомых, деловых партнеров, и, возможно, заметите в них одну из следующих черт: привязанность, склонность к насилию, заносчивость, алчность, пунктуальность, неуклюжесть, бесстыдство, бахвальство, изворотливость, безалаберность, коварство, самомнение, презрительность, сообразительность, бестактность, любопытство, трусость, жестокость, достоинство, нечестность, беспутство, зависть, горячность, эгоцентризм, сумасбродство, непостоянство, преданность, бережливость, любовь к развлечениям, болтливость, храбрость, щедрость, честность, нерешительность, истеричность, безрассудство, злонравие, идеализм, импульсивность, леность, бессилие, наглость, доброту, верность, здравомыслие, болезненность, злобность, мистицизм, скромность, настойчивость, ханжество, безмятежность, терпение, претенциозность, страстность, нетерпеливость, покорность, саркастичность, просто-душие, скептицизм, свирепость, важность, подозрительность, стоицизм, скрытность, уязвимость, снобизм, вероломство, чуткость, неряшливость, переменчивость, мстительность, вульгарность, усердие.

Каждая из этих и тысяч других особенностей характера может создать почву для конфликта. Столкните скептика с истово верующим человеком – и получите конфликт.

Холод и тепло, гром и молния рожают конфликт. Сведите противоположности – и конфликт неизбежен. Пусть каждое из названных ниже качеств будет присуще какому-то человеку, и представьте, какой конфликт может произойти при встрече этих людей:

- бережливый – расточительный;
- нравственный – безнравственный;
- запятнанный – безгрешный;
- мягкосердечный – жестокий;
- верный – непостоянный;
- умный – глупый;
- спокойный – яростный;
- энергичный – болезненный;
- здоровый – склонный к ипохондрии;
- шутник – лишенный чувства юмора;
- чуткий – бесчувственный;
- утонченный – вульгарный;
- наивный – опытный;
- смелый – трусливый.

Когда наш пещерный предок отправлялся на поиск пропитания, то сражался с конкретным противником – огромным зверем, который и служил источником пищи. Вот и конфликт. Человек ставил на кон свою жизнь, и битва велась до смерти. Это был нарастающий конфликт: конфликт, кризис, завершение.

Футбольный матч тоже представляет собой конфликт. Команды равны – две сильные группы противостоят друг другу (см. «Аранжировка»). Поскольку целью является победа, путь к ней будет тернист и победа достанется нелегко.

Боксерский поединок – это конфликт. Все конкурентные виды спорта являются таковыми. Драка в салуне – это конфликт. Борьба за превосходство между мужчинами или государствами – это конфликт. Любое проявление жизни, от рождения до смерти, – это конфликт.

Есть и более сложные формы конфликта, но все они зиждутся на этой простой основе: атака и контратака. *Настоящий нарастающий конфликт возможен в том случае, если антагонисты равны силами.* Нет никакой интриги в том, чтобы наблюдать, как крепкий, выносливый человек дерется с болезненным и нескладным. Если силы соперников равны, будь то на ринге или на сцене, каждому придется задействовать все свои возможности. Иными словами, он должен будет продемонстрировать, хорошо ли знаком с тактикой ведения боя, как работает его ум в экстренной ситуации, какими способами защиты владеет, насколько он в действительности уверен в себе, есть ли у него резервы, чтобы организовать оборону, когда ему угрожает опасность. Атака, контратака; конфликт.

Если мы пытаемся исследовать конфликт как самостоятельное явление, без учета сопряженных с ним факторов, то рискуем зайти в тупик. Все сущее так или иначе связано с окружающей средой и общественным устройством. Ничто не живет само по себе; каждый объект каким-то образом дополняет другой.

Зерно конфликта можно найти во всем, везде. Не каждый может ответить на вопрос о том, к чему стремится в жизни. Однако некая цель, даже самая скромная, существует, и пусть она ограничивается лишь планами на сегодняшний день, неделю или месяц. Из этого мелкого, казалось бы, незначительного желания может развиваться нарастающий конфликт. Он может усугубиться, превратиться в кризис, затем достичь кульминации, и вот человек вынужден принять решение, которое существенно изменит его жизнь.

Система распространения семян разнообразных растений, существующая в природе, очень сложна. Но если бы каждое семечко получило в этом году шанс укорениться в почве и пробиться сквозь нее, человечество было бы вытеснено из системы живого мира, впрочем как и сами растения.

Каждый из нас имеет то или иное устремление в зависимости от своего характера. Если 100 человек объединены одной целью, велика вероятность того, что только одному из них выпадет идеальное сочетание внутренних и внешних обстоятельств, которое позволит ему добиться желаемого. Таким образом, мы вновь возвращаемся к характеру как к главной причине того, почему один упорствует, а другой сдается.

Нет сомнений в том, что конфликт «вырастает» из характера. *Интенсивность конфликта предопределяется силой воли трехмерного персонажа, являющегося протагонистом.*

Семя может упасть на любую почву, но не обязательно прорастет. Стремиться можно к чему угодно, но то, приведет ли к чему-либо поставленная цель, зависит от физического состояния, социального статуса и психологического портрета конкретного человека.

Если бы зерно желаний каждого человека превращалось в пышно цветущее дерево, это также означало бы конец человечества.

На первый взгляд настоящий конфликт формируют две противоборствующие силы. По сути, каждая из них является результатом множества осложняющих ситуацию обстоятельств, следующих одно за другим и создающих настолько ужасное напряжение, что оно должно рано или поздно привести к взрыву.

Рассмотрим другую ситуацию. «Медная лодыжка», пьеса 1930-х гг., является хорошим примером, показывающим, как зарождается конфликт.

ЛАРРИ [*муж, потрясенно*]. Мы с Рут не собираемся растить этого ребенка, доктор. Вы же не думаете, что мы примем в семью ниггера.

ДОКТОР УЭЙНРАЙТ. Это, разумеется, ваше дело, ваше и Рут. В конце концов, он ваш сын.

ЛАРРИ. Мой сын – ниггер!

Ларри, ярый сторонник расовой сегрегации, известная личность в маленьком городке. Он убежден, что человек, в жилах которого течет хотя бы капля негритянской крови, не достоин знаться с белыми, и вот его жена, белая, рождает негритенка. Это личная трагедия. Если в городе об этом узнают, все станут смеяться над ним до конца его дней. Это усугубляющийся конфликт. Ларри будет вынужден принять решение: признать ребенка или отрицать свое отцовство. Однако в данный момент нам не важно, что случится дальше; мы хотим найти источник конфликта. Мы хотим знать, как он возник.

Автор говорит:

Ларри около тридцати лет, он высокий, стройный и привлекательный, светловолосый и румяный. Его быстрая нервная жестикуляция выдает в нем натуру возбудимую и эмоциональную.

Осмелимся предположить, что до женитьбы он был ленив, распушен и, вероятно, успел закрутить не один роман. Одна девушка, внучка Джона Челдона по имени Рут, темноволосая, завораживающе красивая, настоящая леди, была не такой, как остальные деревенские девчонки. Она никогда не обращала внимания на Ларри, но он упорно добивался ее расположения, взялся за ум, и наконец она сдалась и вышла за него замуж.

На данном этапе хотя бы что-нибудь намекает нам на грядущий конфликт? Да, и таких намеков много, но они бы ничего не значили, если бы местом действия оказался Нью-Йорк. Не забывайте, что место действия играет важную роль – позднее мы в этом убедимся.

Напомню, что Ларри привлекателен. Он избалован вниманием, умеет завоевывать женщин. В противном случае он не сумел бы жениться на Рут и трагедии не случилось бы.

Теперь посмотрим, что представляет собой среда, окружающая наших героев, и в какое время происходит действие пьесы.

Сменилось два поколения после Гражданской войны. Афроамериканцы обрели свободу и живут в городах, как и мулаты, а также люди с примесью негритянской крови, но светлым цветом кожи. В городе живет немало достойных, уважаемых семей, которые совсем не похожи на афроамериканцев, и лишь местному врачу известно об их происхождении. Он помог большинству из них появиться на свет, и только он знает, кто есть кто. Врач также знает, что и в жилах Рут течет негритянская кровь, хотя цвет ее кожи ничем не выдает этого факта. Она привыкла считать себя белой. У нее есть восьмилетняя дочь, очень похожая на нее. Второй ребенок унаследовал облик от *одного* из своих далеких предков.

То, что Рут – красавица и истинная леди, тоже важный фактор в приближающемся конфликте.

ЛАРРИ. Я всегда себе обещал, что женюсь на леди. Думал, мне не о чем беспокоиться.

И далее:

ЛАРРИ. ... и все это благодаря тебе. У меня не было никаких особых стремлений, пока я не женился на тебе.

Теперь, благодаря влиянию Рут, Ларри владеет успешным магазином.

Физические факторы (а именно красота) привлекли их друг к другу. Среда сделала Ларри таким, каков он был: ленивым, невежественным, испорченным; благодаря ее же влиянию Рут выросла учтивой и исполненной чувства собственного достоинства. Для мужа она была идеалом; ей он казался ребенком. Достоинство Рут притягивало Ларри, потому что сам он был его лишен; его бесшабашность нравилась жене, которой самой не хватало легкости. Огромная любовь со стороны супруга вселила в Рут уверенность, что она сумеет сделать из него человека.

Снова вспомним о среде, в которой они живут. Это маленький город, молодежи в нем мало. Если бы девушек было больше, Ларри, возможно, не женился бы на Рут. Но выбор был невелик – и теперь герой счастлив в браке. Он хочет добиться более высокого положения в обществе, да и горожане хотят возложить на него обязанности мэра их растущей общины.

АГНЕС [*соседка*]. Ли [*ее муж*] говорит, вы подготовили дело детей Джексонов для передачи инспектору учебного округа. Для меня это вопрос не праздный, знаете ли. Если бы я его не теребила, он бы и не пошевелился. Я считаю, если он хочет, чтобы я подарила ему детей, так пусть убедится, что они смогут ходить в школу, не боясь того, что придется сидеть бок о бок с людьми, в которых, как все знают, течет кровь нигтеров.

ЛАРРИ [*устало*]. Да, Агнес, мы знаем, что для вас это вопрос не праздный.

Этот диалог свидетельствует о том, что в городе имеют место противоречия на расовой почве, и это заставляет Ларри выступать против наделения афроамериканцев широкими правами в обществе. Герой также демонстрирует свои лидерские качества, и мы знаем, что он хочет остаться таким *ради любви к Рут*. Поэтому Ларри присоединяется к общей травле, усугубляя, укрепляя, усиливая приближающийся конфликт, который впоследствии его раздавит.

Итак, становится очевидным, что конфликт действительно предопределяется персонажем, и если мы хотим понять структуру конфликта, то должны узнать и персонажа. Однако, поскольку на героя оказывает огромное влияние окружающая его среда, мы должны изучить и ее. Может показаться, что конфликт спонтанно возникает из одной-единственной причины, но это не так. Целый комплекс, состоящий из множества причин, – вот что провоцирует каждый отдельно взятый конфликт.

3. Статичный конфликт

Герои, которые не могут принять решение, создают в пьесе статичный конфликт – или, скорее, становятся проклятием драматурга. *Человек, который ни к чему не стремится или не знает, чего хочет, не способен вести конфликт по нарастающей.*

«Статичный» значит «неподвижный, не прилагающий никаких усилий». Поскольку мы собираемся детально проанализировать вопрос о том, из-за чего драматическое действие становится статичным, нужно сразу отметить, что даже самый статичный конфликт так или иначе движется. Ничто в природе не бывает абсолютно статичным. Неодушевленный предмет **полон** движения, незаметного невооруженным глазом; безжизненная сцена в пьесе также содержит движение, но настолько медленное, что создается впечатление, будто его нет вовсе.

Ни один, даже самый изобретательный, диалог не способен сдвинуть пьесу с мертвой точки, если он не углубляет конфликт. Только конфликт может создать еще больший конфликт, а предпосылки изначального конфликта обусловлены сознательной волей человека, стремящегося добиться цели, которую перед ним поставил замысел пьесы.

В пьесе может быть заложен лишь один основополагающий замысел, но каждый герой ставит перед собой личные цели, которые вступают в противоречие с задачами других персонажей. Явные и скрытые течения будут пересекаться снова и снова, но все они должны продолжать «линию жизни», главный замысел пьесы.

Если, например, женщина, страдая от того, что у нее нет детей, плачет и мечется по комнате, но ничего не делает, чтобы изменить положение вещей, это статичная героиня. Драматург может вложить в ее уста самые проникновенные слова, но она так и останется бездейственной и статичной. Тоски недостаточно, чтобы создать конфликт; нам нужна *воля*, способная сознательно подтолкнуть героя к решению проблемы.

Вот хороший пример статичного конфликта.

ОН. Ты меня любишь?

ОНА. Ах, я не знаю.

ОН. Не могла бы ты определиться?

ОНА. Да, конечно.

ОН. Когда?

ОНА. Ах... скоро.

ОН. Насколько скоро?

ОНА. Ах, я не знаю.

ОН. Может быть, я помогу?

ОНА. Это ведь будет нечестно.

ОН. В любви все средства хороши, особенно если мне удастся убедить тебя, что я именно тот, кто тебе нужен.

ОНА. Как ты это сделаешь?

ОН. Первым делом я тебя поцелую...

ОНА. Ах, но я не позволю тебе этого, пока мы не помолвлены.

ОН. Если ты не разрешаешь поцеловать тебя, как ты вообще собираешься понять, любишь ли ты меня или нет?

ОНА. Если мне нравится твоё общество...

ОН. А тебе нравится моё общество?

ОНА. Ах, я не знаю... Пока.

ОН. Это кладет конец спору.

ОНА. Каким образом?

ОН. Ты же сказала...

ОНА. Но ведь со временем я, возможно, научусь получать удовольствие от твоего общества.

ОН. А долго придется ждать?

ОНА. Откуда же мне знать?

Этот разговор можно продолжать до бесконечности, но с героями так и не произойдет существенной перемены. Да, это конфликт, все верно, но он статичен. Персонажи не сдвигаются с мертвой точки. Возможно, причина этого кроется в плохой аранжировке. Даже мужчине, добивающемуся женщины, не хватает напора, решительности и уверенности в том, что перед ним единственная женщина, которую он хотел бы видеть своей женой. Они могут продолжать в том же духе месяцами. Наверное, они разойдутся или же мужчина в конце концов получит от нее какой-то ответ – бог знает, когда это произойдет. В нынешнем своем состоянии они – неудачная пара для драматического произведения.

Без атаки и контратаки конфликт не может развиваться по нарастающей.

Героиня начинает движение от полюса под названием «неуверенность» и в конце все еще не в состоянии сделать выбор. Он начинает с полюса надежды и в конце остается в том же самом умонастроении.

Посмотрим, какие промежуточные шаги совершает героиня, которая перемещается от полюса «добродетель» к «падению»:

- 1) добродетельная (невинная, чистая);
- 2) сбита с толку (разочарованная в своей добродетели);
- 3) заблуждающаяся (неправильное, неподобающее поведение);
- 4) забывшая приличия (ее поведение становится неуместным, почти непристойным);
- 5) распущенная (неуправляемая);
- 6) аморальная (развратная);
- 7) падшая (порочная, пропащая).

Если героиня останавливается на первом или втором шаге и медлит слишком долго, прежде чем совершить следующий шаг, то пьеса становится статичной. Так обычно получается в тех случаях, когда в пьесе не хватает движущей силы, а именно замысла.

Интересный пример статичной пьесы представляет собой «Восторг идиота» Роберта Э. Шервуда. Хотя мораль, заложенная в этом произведении, достойна всяческих похвал, а его автор действительно выдающийся драматург, это классический образец того, как не надо писать пьесу (см. синопсис на в Приложении «РАССМОТРЕННЫЕ ПЬЕСЫ»).

Замысел можно обозначить так: «Действительно ли производители оружия провоцируют проблемы и войны?» Ответ автора: «Да».

Это неудачный посыл, поскольку он поверхностный. В пьесе заложен потенциал для развития, но, как только автор выбирает изолированную немногочисленную группу людей в качестве главного врага человечества, он отрицает истину. Можем ли мы сказать, что только Солнце ответственно за дождь? Конечно нет. Дождя не было бы без океанов и других природных стихий. Ни один производитель оружия не может спровоцировать напряжение в обществе, если в мире царят экономическая стабильность и благополучие. Производство оружия набирает обороты в странах, где правит милитаризм, не развиты внутренние и внешние рынки, растет безработица и т. д. Хотя господин Шервуд пишет о людях в постскрипуме печатной версии своей пьесы, он, к сожалению, забывает о них в «Восторге идиота».

В этой пьесе нет героев, от которых что-то зависело бы. Мы видим мистера Вебера, мрачного оружейника, который заявляет, что не продавал бы оружие, если бы не было покупателей. Это правда. Суть вопроса заключается в том, почему люди покупают оружие. Автор не дает ответов на этот вопрос. Поскольку идея его замысла поверхностна, персонажи неизбежно превращаются в раскрашенные фотографии.

Его главные герои – Гарри и Ирен. Гарри движется от *бесчувственности* к *искренности* и *отсутствию страха смерти*. Ирен поначалу предстает перед нами как особа с невысокими моральными устоями, но к финалу обретает те же возвышенные идеалы, что и Гарри.

Если предположить, что между этими двумя полюсами 8 ступеней, тогда они начали с 1-й, простояли на ней два с половиной акта, перескочили через 2, 3, 4, 5 и 6-ю, словно их и не было, и сделали следующий шаг – с 7-го этапа на 8-й – в последней части пьесы.

Герои бродят туда-сюда без определенной мотивации. Они входят, представляются и уходят, потому что автор хочет познакомить нас с другими персонажами. Они возвращаются по какой-то надуманной причине, сообщают нам, что думают и чувствуют, и снова удаляются, уступая место другим действующим лицам.

Надеемся, что те, кто не разделяет нашу точку зрения, согласятся с нами хотя бы в том, что в пьесе должен быть конфликт. В «Восторге идиота» он прослеживается лишь в редких эпизодах. Вместо того чтобы участвовать в конфликте, герои рассказывают нам о себе, что противоречит всем нормам драматического искусства. Очень жаль, что жизнерадостный и благожелательный Гарри и интересная биография Ирен не были использованы автором более эффективно. Вот несколько типичных фрагментов.

Мы находимся в коктейль-баре отеля «Монте Габриэле». В любой момент может начаться война. Границы закрыты, и постояльцы не могут уехать. Открываем шестую страницу и читаем:

ДОН. Здесь тоже приятно.

ЧЕРРИ. Но я слышал, сейчас здесь стало слишкомлюдно. Я... мы с женой надеялись, здесь будет потише.

ДОН. Ну, временами здесь довольно тихо. [*Конфликта нет.*]

Открываем 32-ю страницу. Люди все так же мелькают туда-сюда без особенной цели. Входит Квиллери, садится. Появляются пятеро офицеров, разговаривают по-итальянски. Гарри беседует с доктором о том о сем. Доктор удаляется, и Гарри вступает в диалог с Квиллери. Через минуту-другую последний без видимой причины обращается к Гарри: «Товарищ». Автор так описывает Квиллери, когда он появляется на сцене впервые: «Француз. Крайний радикал-социалист, но уравновешенный». Аудитория понимает только то, что он безумен, кроме очень немногих эпизодов, где он действует рационально. Почему он должен быть безумен? Очевидно, потому, что он радикал-социалист, а все крайние радикал-социалисты безумны. Впоследствии его убьют за насмешки над фашистами, но сейчас они с Гарри беседуют о разведении свиней, сигаретах и войне. Это совершенно пустой разговор, и вдруг он – этот социалист – говорит: «Вспомните, сейчас не 1914-й. С тех пор раздаются новые голоса – громкие голоса. Я должен упомянуть лишь одного из них – Ленина. Николая Ленина». Поскольку этот крайний радикал-социалист – сумасшедший и другие персонажи именно так к нему и относятся, зрители, возможно, подумают, что он упомянул еще одного крайнего радикал-социалиста (синоним: сумасшедшего). Затем Квиллери говорит о революции, которая ничего не значит для Гарри, поскольку он не знает, о чем вообще идет речь. Но это как раз и показывает вам, насколько безумны крайние радикал-социалисты.

Теперь мы на странице 44. Действующие лица по-прежнему входят и выходят. Врач оплакивает свою злую судьбу, которая привела его сюда. Они пьют и ведут беседы. Может начаться война, но ни одного признака хотя бы статичного конфликта все еще нет. Ничто не намекает нам и на то, что появится некий герой, за исключением одного безумца, о котором мы упоминали.

Мы обращаемся к 66-й странице, уверенные, что там-то уж наверняка увидим какие-то перемены.

ВЕБЕР. Выпьемте, Ирен?

ИРЕН. Нет, благодарю вас.

ВЕБЕР. А вы, капитан Лочичеро?

КАПИТАН. Спасибо. Бренди с содовой, Дамптси.

ДАМПТСИ. Si, signor.

БИБИ (*кричит*). Эдна! Мы собираемся выпить!

Входит Эдна.

ВЕБЕР. Мне чинзано.

ДАМПТСИ. Qui, monsieur. (*Идет в бар.*)

ДОКТОР. Это все в голове не укладывается.

ГАРРИ. Тем не менее, доктор, я остаюсь оптимистом. (*Смотрит на Ирен.*) Пусть сомнение празднует победу – всю эту ночь, – с рассветом снова вернется свет истины. (*Оборачивается к Ширли.*) Давай, детка, потанцуем. (*Они танцуют.*)

ЗАНАВЕС.

Мы не можем поверить своим глазам, но так и есть, это конец первого акта. Если бы какой-нибудь молодой драматург осмелился предложить подобную пьесу антрепренеру, его бы спустили с лестницы. Зрители должны разделять оптимизм Гарри, чтобы выдержать такую ударную порцию безнадежности.

Шервуд, должно быть, видел или читал «Конец путешествия», где солдаты, сидящие в окопах на передовой, доходят до душевного надлома в изматывающем ожидании момента атаки. Люди в «Восторге идиота» тоже ждут войны, но между этими двумя произведениями огромная разница. В «Конце путешествия» есть герои, люди из плоти и крови, которых мы знаем. Они пытаются сохранить боевой дух. Мы чувствуем и понимаем, что «большое наступление» может начаться в любую минуту и у них нет выбора, кроме как встретить его и умереть. В «Восторге идиота» героям не угрожает непосредственная опасность.

Нет сомнений, что Шервуд писал пьесу с самыми благими намерениями, но этого недостаточно.

Величайший драматический момент в «Восторге идиота» происходит во втором акте. Он стоит того, чтобы на него взглянуть. Квиллери слышит от механика, – который может ошибаться, – что итальянцы бомбили Париж. Он приходит в бешенство. Он кричит.

КВИЛЛЕРИ. Я говорю, будьте вы прокляты, убийцы!

МАЙОР И СОЛДАТЫ (*вскакивают*). Убийцы!

ГАРРИ. Да послушай, друг...

ШИРЛИ. Гарри! Не лезь в эту заваруху!

КВИЛЛЕРИ. Видите, мы стоим вместе! Франция, Англия, Америка! Союзники!

ГАРРИ. Заткнись, Франция! Все о'кей, капитан. Мы все уладим.

КВИЛЛЕРИ. Они не посмеют драться с силами Англии и Франции! Свободные демократии против фашистской тирании!

ГАРРИ. Ради бога, остановись на чем-нибудь!

КВИЛЛЕРИ. Англия и Франция сражаются за надежды человечества!

ГАРРИ. Минуту назад Англия была мясником во фраке. Теперь мы союзники!

КВИЛЛЕРИ. Мы вместе. Мы вместе, навсегда! (*Поворачивается к офицерам.*)

Автор заставляет эту жалкую фигуру повернуться к итальянским офицерам. Он боится, что их не оскорбили его выкрики, и тогда вся великая драматическая сцена сдуется. Поэтому бедный дурачок поворачивается к офицерам.

КВИЛЛЕРИ. Я говорю, будьте вы прокляты. Пусть будут прокляты злодеи, которые посылают вас на это смертоубийственное дело.

КАПИТАН. Если не закроешь рот, француз, нам придется тебя арестовать.

Первый шаг к конфликту. Разумеется, не слишком честно вступать в спор со слабоумным, но это лучше, чем ничего.

ГАРРИ. Все в порядке, капитан. Мистер Квиллери за мир. Он собирается вернуться во Францию, чтобы остановить войну.

КВИЛЛЕРИ (*обращаясь к Гарри*). Ты не имеешь права говорить за меня. Я прекрасно могу сказать, что чувствую, и вот что я говорю: «Долой фашизм! *Abaso Fascismo!*»

После этого, разумеется, они его пристреливают. Остальные входят, танцуя и делая вид, что не особенно впечатлены, но нас им не провести.

В какой-то момент Ирен обращается с *блестящей речью* к Ашилю, но до этого момента – и после него – ничего.

Другой, менее очевидный, пример статичного конфликта можно найти в «Планах на жизнь» Ноэла Каурда.

Героиня пьесы, Гилда, мечется между двумя любовниками, пока не выходит замуж за их общего знакомого. Все трое мужчин друзья. Любовники возвращаются, чтобы заявить свои права на Гилду. Ее муж, естественно, в ярости. И вот, в конце третьего акта, все четверо встречаются.

ГИЛДА (*вкрадчиво*). Ну послушайте!

ЛЕО. Вот именно!

ГИЛДА. Дальше-то что?

ОТТО. Опять это светское самообладание. Боже мой! Боже мой, боже мой!

ГИЛДА. Вы оба выглядите как шуты в этих пижамах.

ЭРНЕСТ [*муж*]. Не припоминаю, чтобы меня что-нибудь так ужасно бесило за всю мою жизнь.

ЛЕО. Да, тебя это должно раздражать, Эрнест. Я понимаю. Мне очень жаль.

ОТТО. Да, нам обоим жаль.

ЭРНЕСТ. Я нахожу вашу самонадеянность непереносимой. Не знаю, что сказать. Я очень, очень зол. Гилда, ради всего святого, вели им уйти!

ГИЛДА. Они не уйдут. Разве что я стану сама не своя от ярости.

ЛЕО. Совершенно верно.

ОТТО. Без тебя нет, не уйдем.

ГИЛДА (*улыбаясь*). Вы оба такие милые.

Гилда как персонаж не развивается, поэтому конфликт статичен. Если по какой-либо причине герой перестает выглядеть реалистично, то теряет способность создать нарастающий конфликт.

ГИЛДА (*вкрадчиво*). Ну послушайте!

«Послушайте» означает «и что дальше?», не более того. В этом призыве нет ничего провоцирующего, нет атаки, ведущей к контратаке. Даже для пустышки Гилда слишком бездейтельна и получает резонный ответ: «Вот именно!»

Если в реплике Гилды можно усмотреть малозаметное движение, то в ответе Лео его нет вовсе. Ему не просто не удастся принять предложенный ею ничтожный вызов; он все оставляет как есть. Никакого движения, нечего замечать.

Следующая реплика саркастична, но тройное «боже мой» – это не просто *не* вызов, а признание неспособности говорящего исправить ситуацию. Если сомневаетесь в этом, взгляните на следующую реплику: «Вы оба выглядите как шуты в этих пижамах». Очевидно, сарказм Отто остался незамеченным. Гилду ничего не задело, и пьеса не движется вперед.

Самое меньшее, что автор мог сделать в тот момент, – показать новую грань характера Гилды. Он мог бы раскрыть нам мотив, стоящий за любовной жизнью Гилды, ее ветреностью. Но мы не видим ничего, кроме ненужного замечания, – а чего еще ожидать от «героев», являющихся всего лишь манекенами, которых автор заставляет произносить какие-то слова.

ЭРНЕСТ. Не припоминаю, чтобы меня что-нибудь так ужасно бесило за всю мою жизнь.

Всякий, кто скажет такую реплику, совершенно безвреден. Он может высказывать недовольство ситуацией, но тем самым не привносит в развитие сюжета ничего существенного. Его восклицание не усугубляет положение вещей. Здесь нет угрозы, нет действия. Что такое слабый герой? Это тот, кто по какой-либо причине не в состоянии принять решение.

ЛЕО. Да, тебя это должно раздражать, Эрнест. Я понимаю. Мне очень жаль.

Что-то проскальзывает в этой реплике – намек на бессердечие. Лео наплевать на Эрнеста. Но конфликт так и не сдвигается с места. Тогда подключается Отто и уверяет Эрнеста, что ему тоже жаль. Если это и выглядит несколько забавно, то лишь потому, что в реальной жизни такое отношение могло бы показаться грубым и бесчувственным. Человек, отпускающий подобные шутки, не может считаться незаурядным героем и не в силах создать конфликт.

Следующее высказывание Эрнеста красноречиво. Антагонист признает, что не может выстоять в борьбе, что должен взывать к своей цели (Гилде), чтобы она сражалась вместо него. Гилда, Отто и Лео стремятся к своей цели, и нет никого, кто хотя бы попытался их остановить. Это могло быть смешно в сценке на две реплики, но не нельзя рассматривать как конфликт, необходимый для пьесы.

Перечитав весь приведенный фрагмент, вы заметите, что в последней строчке сюжет остается там же, где и был в начале. Движение очень незначительно, особенно если вспомнить, что действие растягивается аналогичным образом на несколько последующих страниц.

В «Медной лодыжке» Дюбоза Хейуорда почти весь первый акт занят экспозицией. Однако второй и третий акты компенсируют слабый первый. В пьесе «Планы на жизнь» причина для конфликта возникает уже в самом начале, но он так и не разгорается из-за плохо прописанных персонажей. В результате мы видим статичный конфликт.

4. Скачкообразный конфликт

Одной из главных проблем любого скачкообразного конфликта является уверенность автора в том, что конфликт развивается равномерно. Он отвергает мнение любого критика, который считает, что конфликт «скачет». На что автору в таком случае нужно обратить внимание? Как понять, что движешься в неправильном направлении? Вот несколько подсказок.

Ни один честный не решится на кражу в один миг; ни один вор не станет добропорядочным за тот же промежуток времени. Ни одна благочестивая женщина не оставит мужа под влиянием минутного порыва, не имея каких-либо предпосылок для ухода. Взломщик не может, едва успев запланировать ограбление, тут же совершить его. За любым актом физического насилия стоят те или иные *психологические проблемы*. Кораблекрушение не происходит без веской причины: должен выйти из строя какой-то важный механизм, или же переутомление, неопытность, болезнь капитана приводят к катастрофе. Даже если корабль сталкивается с айсбергом, этому, как правило, сопутствует халатность экипажа. Прочитайте драму Германа Гейерманса «Гибель “Надежды”», и станете свидетелем того, как именно по этой причине корабль идет ко дну, а человеческая трагедия достигает невероятных масштабов.

Чтобы избежать скачкообразного или статичного конфликта, вам следует заранее знать, по какому пути должны следовать ваши герои.

Вот несколько примеров. Персонажи могут двигаться:

- от пьянства к трезвости;
- от трезвости к пьянству;
- от застенчивости к дерзости;
- от дерзости к застенчивости;
- от простоты к претенциозности;
- от претенциозности к простоте;
- от верности к неверности и т. д.

Если вы понимаете, что ваш герой должен перейти от одного полюса к другому, то находитесь в выгодном положении, имея возможность следить за тем, чтобы его или ее развитие происходило равномерно. Вы не действуете вслепую; нет, ваши персонажи имеют цель и борются за каждый сантиметр пути, чтобы добиться желаемого.

Если ваш герой начнет с «верности», а затем семимильными шагами достигнет полюса «предательство», пропустив промежуточные этапы, получится скачкообразный конфликт и пьеса страдает.

Вот пример скачкообразного конфликта.

ОН. Ты меня любишь?

ОНА. Ах, я не знаю.

ОН. Не будь дурехой, пораскинь мозгами, что ли!

ОНА. А ты, значит, умник?

ОН. Не такой уж умник, раз влюбился в тупицу вроде тебя.

ОНА. Еще миг, и я надаю тебе пощечин. (*Уходит.*)

Он в этом случае начал с «увлеченности» и пришел к «высмеиванию» без какого-либо плавного перехода. Она начала с «неуверенности» и перескочила на «гнев».

Мужской персонаж в данном случае кажется искусственным с самого начала, потому что если бы он любил девушку, то не мог бы просить о взаимности и тотчас же обзывать ее дурехой. Зачем он в принципе добивался ее любви, если при этом считал тупицей?

В то же время эти герои однотипны – оба импульсивные, раздражительные.

Процесс перехода у таких персонажей совершается со скоростью света. Вы и не заметили, как сцена закончилась. Да, вы можете ее продлить, но, поскольку они движутся скачками и

рывками, вы и оглянуться не успеете, как они вцепятся друг другу в волосы. Лилиом, герой одноименной пьесы Ференца Мольнара, – персонаж того же типа, что и мужчина из рассмотренного чуть выше эпизода. Однако визави Лилиома, покорная, терпеливая, любящая Джули, – его полная противоположность.

Плохо аранжированные героини обычно создают статичный или скачкообразный конфликт, хотя даже при хорошей аранжировке они могут совершать скачки, и зачастую именно так и происходит в том случае, *если вы пропустили необходимый переход*.

Если вы хотите создать скачкообразный конфликт, вам нужно лишь принудить героев поступать так, как им несвойственно. Заставьте их действовать, не раздумывая, и вы воплотите вашу задумку, а вот пьеса вряд ли получится.

Если, например, вы выбираете замысел «Запятнанный человек может обелить себя самопожертвованием», то отправной точкой будет запятнанный человек. Конечная цель вашего повествования – показать того же человека, но совершенно другим: он пользуется уважением, смыл с себя позор былых прегрешений, возможно, ему даже удалось прославиться. Между этими двумя полюсами лежит пространство, пока «пустое». От героя зависит, чем заполнить это пространство. Если автор найдет персонажей, которые верят в суть замысла и готовы за него бороться, то он на верном пути. Следующий шаг – изучить их как можно более тщательно. Это изучение – двойная проверка – покажет, действительно ли они способны сделать то, чего требует от них замысел автора.

«Запятнанный человек» не может просто-напросто спасти старушку из огня и тем самым обелить свою репутацию, как часто бывает в голливудских фильмах. Должна быть логическая цепочка событий, ведущая к самопожертвованию.

Между зимой и летом есть осень и весна. От почета до позора нужно пройти множество шагов, каждый из которых приближает героя к пункту назначения. Каждый шаг должен быть пройден.

Когда Нора, героиня «Кукольного дома», собирается оставить Хельмера и детей, то объясняет нам, почему она хочет это сделать. Более того, мы убеждены, что это единственный шаг, который она могла совершить. В жизни она, вероятно, держала бы рот на замке; вероятно, не произнесла бы ни слова – просто захлопнула бы за собой дверь. Если бы она так поступила на сцене, получился бы скачкообразный конфликт. Зрители не поняли бы ее, какими бы убедительными ни были ее мотивы.

Нам необходимо понимать, что происходит и почему, а при скачкообразном конфликте наше знание об этом может быть только поверхностным. *Реальным героям нужно дать шанс проявить себя, и мы должны иметь возможность наблюдать за теми изменениями, которые с ними происходят.*

Предлагаю вырезать несколько важных эпизодов из последней части третьего акта «Кукольного дома», оставив лишь самое необходимое. В этом случае трактовка получится запутанной. Это финал пьесы, развязка. Хельмер только что сказал Норе, что не позволит ей забрать детей, но звонит колокольчик, и приносят письмо с запиской от Крэгстада и фальшивым долговым обязательством. Хельмер кричит, что спасен.

НОРА. А я?

ХЕЛЬМЕР. И ты, разумеется. Мы оба спасены, и ты и я. Я простил тебя, Нора.

НОРА. Благодарю тебя за твое прощение. (*Уходит.*)

ХЕЛЬМЕР. Нет, постой. (*Заглядывая туда.*) Ты что хочешь?

НОРА (*из другой комнаты*). Сбросить маскарадный костюм.

ХЕЛЬМЕР (*у дверей*). Да, да, хорошо. И постарайся успокоиться, прийти в себя, моя бедная напуганная певунья-пташка. Переоделась?

НОРА (*в обыкновенном домашнем платье*). Да, Торвальд, переоделась.

ХЕЛЬМЕР. Да зачем? В такой поздний час?..

НОРА. Я не могу остаться у тебя.

ХЕЛЬМЕР. Нора! Нора! Ты не в своем уме! Кто тебе позволит! Я запрещаю!

НОРА. Теперь напрасно запрещать мне что бы то ни было.

ХЕЛЬМЕР. Ты меня больше не любишь.

НОРА. Да.

ХЕЛЬМЕР. Нора... И ты это говоришь!

НОРА. Ах, мне самой больно, Торвальд. Но я ничего не могу тут поделать.

ХЕЛЬМЕР. Вижу, вижу... Действительно, между нами легла пропасть. Но разве ее нельзя заполнить, Нора?

НОРА. Такою, какова я теперь, я не гожусь в жены тебе.

(Возвращается с верхней одеждой и небольшим саквояжем в руках.)

ХЕЛЬМЕР. Нора, Нора, не сейчас! погоди хоть до утра.

НОРА. Я не могу ночевать у чужого человека.

ХЕЛЬМЕР. Нора, ты и не вспомнишь обо мне никогда?

НОРА. Нет, я, верно, часто буду вспоминать и тебя, и детей, и дом. Прощай. *(Уходит через переднюю.)*

ХЕЛЬМЕР *(падает на стул у дверей и закрывает лицо руками)*. Пусто. Ее нет здесь больше.

Снизу раздается грохот захлопнувшихся ворот.

Конец

Здесь мы получили гибридный конфликт в наихудшем виде: его нельзя назвать статичным, но временами он кажется скачкообразным. Такая комбинация разных типов конфликтов характерна для начинающих авторов. Поэтому рассмотрим его подробнее.

Конфликт развивается по нарастающей, когда Нора объявляет, что уходит. Хельмер запрещает ей, но она стоит на своем. Тут все хорошо. Но во всех остальных эпизодах конфликт приобретает скачкообразный характер. Первый скачок – это реакция Норы на прощение Хельмера. Она благодарит его и выходит из комнаты – совершая при этом прыжок через пропасть. Она действительно хотела сказать, что испытывает благодарность, или стоит воспринимать это как тонкий сарказм? Но ей несвойственен сарказм. Она остро чувствует несправедливость по отношению к себе и едва ли станет шутить об этом или язвить в ответ. Однако и проявлением признательности с ее стороны это не выглядит. Нам остается лишь гадать о том, что имелось в виду, когда она выходит из комнаты.

Затем она возвращается и объявляет, что больше не может оставаться с Хельмером. Это кажется слишком внезапным – зрителя не подготовили к подобному повороту событий.

Однако самый резкий скачок – это реакция Хельмера на признание Норы в том, что она его больше не любит:

ХЕЛЬМЕР. Вижу, вижу... Действительно, между нами легла пропасть

Крайне маловероятно, чтобы мужчина с характером Хельмера принял бы это как данность, не возражая с присущим ему напором. Если вы прочитаете оригинальную версию финала в конце этой главы, то увидите, что имеется в виду.

В конце сцены (в нашей версии) Нора уходит, но решения ее проблемы так и нет. Это скачок – порыв. Мы не чувствуем, что ее поступок вызван абсолютной необходимостью. Возможно, это каприз, о котором она пожалеет, – и вернется домой – завтра. Бросая Хельмера подобным образом (опять-таки в нашей версии), Нора не убеждает нас в разумности и неизбежности своего шага, несмотря на свои оправдания. Это неизбежный результат скачкообразного конфликта.

Всякий раз, когда конфликт буксует, нарастает рывками, застывает или скачет, возвращайтесь к своему замыслу. Является ли он четким? Действенным? Исправьте все ошибки, а затем обратитесь к своим героям. Возможно, ваш протагонист слишком слаб, чтобы выдержать

бремя, возложенное на него самой пьесой (плохая аранжировка). Видимо, некоторые персонажи не находятся в постоянном развитии. Не забывайте, что статичность действия – прямое следствие статичного героя, не способного определиться с выбором. Напоминаем, что персонаж может быть статичным еще и потому, что, работая над его образом, вы забыли о принципе трехмерности. Настоящий нарастающий конфликт создается в том случае, когда герои всесторонне прописаны в соответствии с замыслом. Каждый шаг таких персонажей будет понятным и впечатляющим в глазах зрителей.

Если ваш замысел *«ревнивец уничтожает не только себя, но и предмет своей любви»*, то вы знаете или должны бы знать, что каждая реплика, произнесенная персонажами пьесы, каждое их движение призваны отражать суть замысла. Каждая жизненная проблема допускает несколько вариантов решения, но *ваши герои позволено выбирать лишь те, которые помогут доказать замысел автора*. В тот момент, когда вы определились с замыслом, вы и ваши герои становитесь его рабами. Каждый персонаж должен остро чувствовать, что действие, которое диктует ему замысел, является *единственно возможным*. Более того, драматургу нужно быть уверенным в абсолютной истинности своего посыла, в противном случае его герои будут бледным подобием его непоследовательного, поверхностного убеждения. Помните: пьеса не имитация жизни, а ее суть. Вы должны сконцентрировать в своем произведении все самое важное, все необходимое. На примере последней части «Кукольного дома» вы увидите, как, прежде чем принять решение бросить мужа, Нора понимает, что это для нее – единственный выход из сложившейся ситуации. Даже если зрители не одобряют этот шаг, они его понимают. Для Норы собственный уход – абсолютная необходимость.

Если герои ходят и ходят по кругу, *не в состоянии принять решение*, пьеса получится, безусловно, скучной. Но если персонажи находятся в процессе развития, бояться нечего.

Ключевой персонаж ответственен за развитие в ходе конфликта. Убедитесь, что он непреклонен, не может или не станет идти на компромисс. Гамлет, Крогстад, Лавиния, Гедда Габлер, Макбет, Яго, Мандерс в «Привидениях», врач в «Желтом Джеке» – эти главенствующие силы таковы, что такой вариант, как компромисс, ими даже не рассматривается. Если ваша пьеса движется скачкообразно или становится статичной, поработайте над созданием необходимого в драме единства противоположностей. Смысл в том, чтобы узы, связывающие героев, можно было разорвать, только заставив одного из них либо в корне изменить свои взгляды, либо погибнуть.

Давайте вернемся к Норе. Шаг за шагом она приближается к малой кульминации. Достигнув ее вершины, она добирается до следующей кульминации, на сей раз большего масштаба. Она поднимается еще выше, постоянно прилагая усилия, расчищая путь, пока не достигнет конечной цели, заключенной в замысле.

Надеемся, теперь вы прочтете оригинал финала «Кукольного дома». *Курсивом выделены предложения* (разумеется, за исключением сценических ремарок), *которые были использованы в нашем примере скачкообразного конфликта*.

«Кукольный дом»

Акт III

СЛУЖАНКА (*полуодетая, из передней*). Письмо барыне.

ХЕЛЬМЕР. Давай сюда. (*Хватает письмо и затворяет дверь.*) Да, от него. Ты не получишь. Я сам прочту.

НОРА. Прочти.

ХЕЛЬМЕР (*около лампы*). У меня едва хватает духу. Быть может, мы уже погибли, и ты и я... Нет, надо же узнать. (*Лихорадочно вскрывает конверт, пробегает глазами несколько строк, смотрит на вложенную в письмо бумагу и радостно вскрикивает.*) Нора!

Нора *вопросительно смотрит на него*.

Нора... Нет, дай прочесть еще раз... Да, да, так. *Спасен! Нора, я спасен!*

НОРА. А я?

ХЕЛЬМЕР. *И ты, разумеется. Мы оба спасены, и ты и я.* Гляди! Он возвращает тебе твое долговое обязательство. Пишет, что раскаивается и жалеет... что счастливый поворот в его судьбе... Ну да все равно, что он там пишет. Мы спасены, Нора! Никто тебе ничего не может сделать. Ах, Нора, Нора!.. Нет, сначала уничтожить всю эту гадость. Посмотрим-ка... (*Бросает взгляд на расписку.*) Нет, и смотреть не хочу. Пусть все это будет для меня только сном. (*Разрывает в клочки и письмо и долговое обязательство, бросает в печку и смотрит, как все сгорает.*) Вот так. Теперь и следа не осталось... Он писал, что ты с сочельника... Ах, какие же это были ужасные три дня для тебя, Нора!

НОРА. Я жестоко боролась эти три дня.

ХЕЛЬМЕР. И страдала и не видела другого исхода, как... Нет, не надо и вспоминать обо всем этом ужасе. Будем теперь только радоваться и твердить: все прошло, прошло! Слушай, же, Нора, ты как будто еще не понимаешь, что все прошло. Что же это такое... Ты как будто окаменела? Ах, бедная малютка Нора, я понимаю, понимаю. Тебе не верится, что я простил тебя. Но я простил, Нора, клянусь, я простил тебе все. Я ведь знаю: все, что ты наделала, ты сделала из любви ко мне.

НОРА. Это верно.

ХЕЛЬМЕР. Ты любила меня, как жена должна любить мужа. Ты только не смогла хорошенько разобраться в средствах. Но неужели ты думаешь, что я буду меньше любить тебя из-за того, что ты не способна действовать самостоятельно? Нет, нет, смело обопрись на меня, я буду твоим советчиком, руководителем. Я не был бы мужчиной, если бы именно эта женская беспомощность не делала тебя вдвое милее в моих глазах. Ты не думай больше о тех резких словах, которые вырвались у меня в минуту первого испуга, когда мне показалось, что все вокруг меня рушится. *Я простил тебя, Нора.* Клянусь тебе, я простил тебя.

НОРА. *Благодарю тебя за твое прощение. (Уходит в дверь направо.)*

ХЕЛЬМЕР. *Нет, постой... (Заглядывая туда.) Ты что хочешь?*

НОРА (*из другой комнаты*). *Сбросить маскарадный костюм.*

ХЕЛЬМЕР (*у дверей*). Да, да, хорошо. И постарайся успокоиться, прийти в себя, моя бедная напуганная певунья-пташка. Обопрись спокойно на меня, у меня широкие крылья, чтобы прикрыть тебя. (*Ходит около дверей.*) Ах, как у нас тут славно, уютно, Нора. Тут твой приют, тут я буду лелеять тебя, как загнанную голубку, которую спас невредимой из когтей ястреба. Я сумею успокоить твое бедное трепещущее сердечко. Мало-помалу это удастся, Нора, поверь мне. Завтра тебе все уже покажется совсем иным, и скоро все пойдет опять по-старому, мне не придется долго повторять тебе, что я простил тебя. Ты сама почувствуешь, что это так. Как ты можешь думать, что мне могло бы теперь прийти в голову оттолкнуть тебя или даже хоть упрекнуть в чем-нибудь? Ах, ты не знаешь сердца настоящего мужа, Нора. Мужу невыразимо сладко и приятно сознавать, что он простил свою жену... простил от всего сердца. Она от этого становится как будто вдвойне его собственной – его неотъемлемым сокровищем. Он как будто дает ей жизнь вторично. Она становится, так сказать, и женой его и ребенком. И ты теперь будешь для меня и тем и другим, мое беспомощное, растерянное созданище. Не бойся ничего, Нора, будь только чистосердечна со мной, и я буду и твоей волей и твоей совестью... Что это? Ты не ложишься? *Переоделась?*

НОРА (*в обыкновенном домашнем платье*). Да, Торвальд, переоделась.

ХЕЛЬМЕР. Да зачем? В такой поздний час?..

НОРА. Мне не спать эту ночь...

ХЕЛЬМЕР. Но, дорогая Нора...

НОРА (*смотрит на свои часы*). Не так еще поздно. Присядь, Торвальд. Нам с тобой есть о чем поговорить. (*Садится к столу.*)

ХЕЛЬМЕР. Нора... что это? Это застывшее выражение...

НОРА. Присядь. Разговор будет долгий. Мне надо многое сказать тебе.

ХЕЛЬМЕР (*сидя к столу напротив нее*). Ты меня пугаешь, Нора. И я не понимаю тебя.

НОРА. В том-то и дело. Ты меня не понимаешь. И я тебя не понимала... до нынешнего вечера. Нет, не прерывай меня. Ты только выслушай меня... Сведем счеты, Торвальд.

ХЕЛЬМЕР. Что такое ты говоришь?

НОРА (*после короткой паузы*). Тебя не поражает одна вещь, вот сейчас, когда мы так сидим с тобой?

ХЕЛЬМЕР. Что бы это могло быть?

НОРА. Мы женаты восемь лет. Тебе не приходит в голову, что это ведь в первый раз мы с тобой, муж с женою, сели поговорить серьезно?

ХЕЛЬМЕР. Серьезно... в каком смысле?

НОРА. Целых восемь лет... больше... с первой минуты нашего знакомства мы ни разу не обменялись серьезным словом о серьезных вещах.

ХЕЛЬМЕР. Что же мне было посвящать тебя в свои деловые заботы, которых ты все равно не могла мне облегчить.

НОРА. Я не говорю о деловых заботах. Я говорю, что мы вообще никогда не заводили серьезной беседы, не пытались вместе обсудить что-нибудь, вникнуть во что-нибудь серьезное.

ХЕЛЬМЕР. Ну, милочка Нора, разве это было по твоей части?

НОРА. Вот мы и добрались до сути. Ты никогда не понимал меня... Со мной поступали очень несправедливо, Торвальд. Сначала папа, потом ты.

ХЕЛЬМЕР. Что! Мы двое?... Когда мы оба любили тебя больше, чем кто-либо на свете?

НОРА (*качая головой*). Вы никогда меня не любили. Вам только нравилось быть в меня влюбленными.

ХЕЛЬМЕР. Нора, что это за слова?

НОРА. Да, уж так оно и есть, Торвальд. Когда я жила дома, с папой, он выкладывал мне все свои взгляды, и у меня оказывались те же самые; если же у меня оказывались другие, я их скрывала – ему бы это не понравилось. Он звал меня своей куколкой-дочкой, забавлялся мной, как я своими куклами. Потом я попала к тебе в дом...

ХЕЛЬМЕР. Что за выражение, когда говоришь о нашем браке!

НОРА (*невозмутимо*). Я хочу сказать, что я из папиных рук перешла в твои. Ты все устраивал по своему вкусу, и у меня стал твой вкус или я только делала вид, что это так, – не знаю хорошенько. Пожалуй, и то и другое. Иногда бывало так, иногда этак. Как оглянусь теперь назад, мне кажется, я вела здесь самую жалкую жизнь, перебиваясь со дня на день!.. Меня поили, кормили, одевали, а мое дело было развлекать, забавлять тебя, Торвальд. Вот в чем проходила моя жизнь. Ты так устроил. Ты и папа много виноваты передо мной. Ваша вина, что из меня ничего не вышло.

ХЕЛЬМЕР. Нора! Какая нелепость! Какая неблагодарность! Ты ли не была здесь счастлива?

НОРА. Нет, никогда. Я воображала, что была, но на самом деле никогда этого не было.

ХЕЛЬМЕР. Ты не была... не была счастлива!

НОРА. Нет, только весела. И ты был всегда так мил со мной, ласков. Но весь наш дом был только большой детской. Я была здесь твоей куколкой-женой, как дома у папы была папиной куколкой-дочкой. А дети были уж моими куклами. Мне нравилось, что ты играл и забавлялся

со мной, как им нравилось, что я играю и забавляюсь с ними. Вот в чем состоял наш брак, Торвальд.

ХЕЛЬМЕР. Тут есть, пожалуй, доля правды, как это ни преувеличенно и ни выпренно. Но теперь у нас все пойдет по-другому. Время забав прошло! Пора взяться за воспитание.

НОРА. За чье? За мое или детей?

ХЕЛЬМЕР. И за твое и за их, дорогая Нора.

НОРА. Ах, Торвальд, не тебе воспитать из меня настоящую жену себе.

ХЕЛЬМЕР. И ты это говоришь?

НОРА. А я... разве я подготовлена воспитывать детей?

ХЕЛЬМЕР. Нора!

НОРА. Не сам ли ты сейчас лишь говорил, что не смеешь доверить мне этой задачи?

ХЕЛЬМЕР. В минуту раздражения. Можно ли обращать на это внимание!

НОРА. Нет, ты рассудил правильно. Эта задача не по мне. Мне надо сначала решить другую задачу. Надо постараться воспитать себя самое. И не у тебя мне искать помощи. Мне надо заняться этим одной. Поэтому я ухожу от тебя.

ХЕЛЬМЕР (*вскакивая*). Что ты сказала?

НОРА. Мне надо остаться одной, чтобы разобраться в самой себе и во всем прочем. *Потому я и не могу остаться у тебя.*

ХЕЛЬМЕР. Нора! Нора!

НОРА. И я уйду сейчас же. Кристина, верно, даст мне ночлег...

ХЕЛЬМЕР. *Ты не в своем уме! Кто тебе позволит! Я запрещаю!*

НОРА. *Теперь напрасно запрещать мне что бы то ни было.* Я возьму с собой лишь свое. От тебя ничего не возьму, ни теперь, ни после.

ХЕЛЬМЕР. Что же это за безумие!

НОРА. Завтра я уеду домой... то есть в мой родной город. Там мне будет легче устроиться.

ХЕЛЬМЕР. Ах ты, ослепленное, неопытное создание!

НОРА. Надо же когда-нибудь набраться опыта, Торвальд.

ХЕЛЬМЕР. Покинуть дом, мужа, детей! И не подумаешь о том, что скажут люди?

НОРА. На это мне нечего обращать внимания. Я знаю только, что мне это необходимо.

ХЕЛЬМЕР. Нет, это возмутительно! Ты способна так пренебречь самыми священными своими обязанностями!

НОРА. Что ты считаешь самыми священными моими обязанностями?

ХЕЛЬМЕР. И это еще нужно говорить тебе? Или у тебя нет обязанностей перед твоим мужем и перед твоими детьми?

НОРА. У меня есть и другие, столь же священные.

ХЕЛЬМЕР. Нет у тебя таких! Какие это?

НОРА. Обязанности перед самой собою.

ХЕЛЬМЕР. Ты прежде всего жена и мать.

НОРА. Я в это больше не верю. Я думаю, что прежде всего я человек, так же как и ты, или, по крайней мере, должна постараться стать человеком. Знаю, что большинство будет на твоей стороне, Торвальд, и что в книгах говорится в этом же роде. Но я не могу больше удовлетворяться тем, что говорит большинство и что говорится в книгах. Мне надо самой подумать об этих вещах и попробовать разобраться в них.

ХЕЛЬМЕР. Как будто твое положение в собственном доме не ясно и без того? Да разве у тебя нет надежного руководства по таким вопросам? Нет религии?

НОРА. Ах, Торвальд, я ведь не знаю хорошенько, что такое религия.

ХЕЛЬМЕР. Что ты говоришь?

НОРА. Я знаю это лишь со слов пастора Хансена, у которого готовилась к конфирмации. Он говорил, что религия то-то и то-то. Когда я высвобожусь из всех этих пут, останусь одна, я разберусь и в этом. Я хочу проверить, правду ли говорил пастор Хансен или, по крайней мере, может ли это быть правдой для меня.

ХЕЛЬМЕР. Нет, это просто неслыханно со стороны такой молоденькой женщины! Но если тебя не может вразумить религия, так дай мне задеть в тебе хоть совесть. Ведь нравственное-то чувство в тебе есть? Или – отвечай мне – и его у тебя нет?

НОРА. Знаешь, Торвальд, на это нелегко ответить. Я, право, и этого не знаю. Я совсем как в лесу во всех этих вопросах. Знаю только, что я совсем иначе сужу обо всем, нежели ты. Мне вот говорят, будто и законы совсем не то, что я думала. Но чтобы эти законы были правильны – этого я никак не пойму. Выходит, что женщина не вправе пощадить своего умирающего старика-отца, не вправе спасти жизнь мужу! Этому я не верю.

ХЕЛЬМЕР. Ты судишь, как ребенок. Не понимаешь общества, в котором живешь.

НОРА. Да, не понимаю. Вот и хочу присмотреться к нему. Мне надо выяснить себе, кто прав – общество или я.

ХЕЛЬМЕР. Ты больна, Нора. У тебя жар. Я готов подумать, что ты потеряла рассудок.

НОРА. Никогда еще не бывала я в более здоровом рассудке и твердой памяти.

ХЕЛЬМЕР. И ты в здоровом рассудке и твердой памяти бросаешь мужа и детей?

НОРА. Да.

ХЕЛЬМЕР. Тогда остается предположить одно.

НОРА. А именно?

ХЕЛЬМЕР. Что *ты меня больше не любишь*.

НОРА. Да, в этом-то все и дело.

ХЕЛЬМЕР. *Нора... И ты это говоришь!*

НОРА. Ах, *мне самой больно, Торвальд*. Ты был всегда так мил со мной. *Но я ничего не могу тут поделать*. Я не люблю тебя больше.

ХЕЛЬМЕР (*с усилием преодолевая себя*). Это ты тоже решила в здоровом рассудке и твердой памяти?

НОРА. Да, вполне здраво. Потому-то я и не хочу здесь оставаться.

ХЕЛЬМЕР. И ты сумеешь также объяснить мне причину, почему я лишился твоей любви?

НОРА. Да, сумею. Это случилось сегодня вечером, когда чудо заставило себя ждать. Я увидела, что ты не тот, за кого я тебя считала.

ХЕЛЬМЕР. Объяснись получше, я совсем тебя не понимаю.

НОРА. Я терпеливо ждала целых восемь лет. Господи, я ведь знала, что чудеса не каждый день бывают. Но вот на меня обрушился этот ужас. И я была непоколебимо уверена: вот теперь совершится чудо. Пока письмо Кругстада лежало там, у меня и в мыслях не было, чтобы ты мог сдать на его условия. Я была непоколебимо уверена, что ты скажешь ему: объявляйте хоть всему свету. А когда это случилось бы...

ХЕЛЬМЕР. Ну, что же тогда? Когда я выдал бы на позор и поругание собственную жену!..

НОРА. Когда бы это случилось... я была так непоколебимо уверена, что ты выступишь вперед и возьмешь все на себя – скажешь: виновный – я.

ХЕЛЬМЕР. Нора!

НОРА. Ты хочешь сказать, что я никогда бы не согласилась принять от тебя такую жертву? Само собой. Но что значили бы мои уверения в сравнении с твоими?... Вот то чудо, которого я ждала с таким трепетом. И чтобы помешать ему, я хотела покончить с собой.

ХЕЛЬМЕР. Я бы с радостью работал для тебя дни и ночи, Нора... терпел бы горе и нужду ради тебя. Но кто же пожертвует даже для любимого человека своей честью?

НОРА. Сотни тысяч женщин жертвовали.

ХЕЛЬМЕР. Ах, ты судишь и говоришь как неразумный ребенок.

НОРА. Пусть так. Но ты-то не судишь и не говоришь как человек, на которого я могла бы положиться. Когда у тебя прошел страх – не за меня, а за себя, – когда вся опасность для тебя прошла, с тобой как будто ничего и не бывало. Я по-старому осталась твоей птичкой, жаворонком, куколкой, с которой тебе только предстоит обращаться еще бережнее, раз она оказалась такой хрупкой, непрочной. *[Встает.]* Торвальд, в ту минуту мне стало ясно, что я все эти восемь лет жила с чужим человеком и прижила с ним троих детей... О-о, и вспомнить не могу! Так бы и разорвала себя в клочья!

ХЕЛЬМЕР *(упавшим голосом)*. *Вижу, вижу... Действительно, между нами легла пропасть... Но разве ее нельзя заполнить, Нора?*

НОРА. *Такою, какова я теперь, я не гожусь в жены тебе.*

ХЕЛЬМЕР. У меня хватит силы стать другим.

НОРА. Быть может – если куклу у тебя возьмут.

ХЕЛЬМЕР. Расстаться... расстаться с тобой!.. Нет, нет, Нора, представить себе не могу!

НОРА *(идет направо)*. Тем это неизбежнее. *(Возвращается с верхней одеждой и небольшим саквояжем в руках, который кладет на стул возле стола.)*

ХЕЛЬМЕР. *Нора, Нора, не сейчас! погоди хоть до утра.*

НОРА *(надевая манти)*. *Я не могу ночевать у чужого человека.*

ХЕЛЬМЕР. Но разве мы не могли бы жить, как брат с сестрой?

НОРА *(завязывая ленты шляпы)*. Ты отлично знаешь, так бы долго не протянулось... *(Накидывает шаль.)* Прощай, Торвальд. Я не буду прощаться с детьми. Я знаю, они в лучших руках, чем мои. Такой матери, как я теперь, им не нужно.

ХЕЛЬМЕР. Но когда-нибудь, Нора... когда-нибудь?

НОРА. Как я могу знать? Я совсем не знаю, что из меня выйдет.

ХЕЛЬМЕР. Но ты моя жена и теперь и в будущем – какой бы ты ни стала.

НОРА. Слушай, Торвальд... Раз жена бросает мужа, как я, то он, как я слышала, по закону свободен от всех обязательств по отношению к ней. Я, во всяком случае, освобождаю тебя совсем. Ты не считай себя связанным ничем, как и я не буду. Обе стороны должны быть вполне свободны. Вот твое кольцо. Отдай мне мое.

ХЕЛЬМЕР. И это еще?

НОРА. И это.

ХЕЛЬМЕР. Вот.

НОРА. Так. Теперь все покончено. Вот сюда я положу ключи. Прислуга знает все, что и как в доме, лучше, чем я. Завтра, когда меня не будет, Кристина придет уложить вещи, которые я привезла с собой из дому. Пусть их вышлют мне.

ХЕЛЬМЕР. Конечно, конечно! *Нора, ты и не вспомнишь обо мне никогда?*

НОРА. *Нет, я, верно, часто буду вспоминать и тебя, и детей, и дом.*

ХЕЛЬМЕР. Можно мне писать тебе, Нора?

НОРА. Нет... никогда. Этого нельзя.

ХЕЛЬМЕР. Но ведь нужно же будет посылать тебе...

НОРА. Ровно ничего, ничего.

ХЕЛЬМЕР. Помогать тебе в случае нужды.

НОРА. Нет, говорю я. Ничего я не возьму от чужого человека.

ХЕЛЬМЕР. Нора, неужели я навсегда останусь для тебя только чужим?

НОРА *(берет свой саквояж)*. Ах, Торвальд, тогда надо, чтобы совершилось чудо из чудес.

ХЕЛЬМЕР. Скажи какое!

НОРА. Такое, чтобы и ты и я изменились настолько... Нет, Торвальд, я больше не верю в чудеса.

ХЕЛЬМЕР. А я буду верить. Договаривай! Изменились настолько, чтобы?..

НОРА. Чтобы сожителство наше могло стать браком. Прощай. (*Уходит через переднюю.*)

ХЕЛЬМЕР (*падает на стул у дверей и закрывает лицо руками*). Нора! Нора! (*Озирается и встает.*) Пусто. Ее нет здесь больше. (*Луч надежды озаряет его лицо.*) Но – чудо из чудес?!

Снизу раздается грохот захлопнувшихся ворот.

Занавес.

Теперь перечитайте тот же финал, из которого было вырезано несколько эпизодов. Полезно посмотреть, как исключение перехода может превратить нарастающий конфликт в скачкообразный.

5. Нарастающий конфликт

Нарастающий конфликт возможен в том случае, если у вас есть четко сформулированный замысел и хорошо аранжированные персонажи, прописанные на основе принципа трехмерности и тесно связанные между собой.

«Раздутый эгоцентризм ведет к саморазрушению» – таков замысел пьесы Ибсена «Гедда Габлер». В финале Гедда совершает самоубийство, потому что, сама того не желая, угодила в собственную сеть.

Действие пьесы начинается на следующий день после возвращения Тесмана и его жены Гедды из свадебного путешествия. Фрекен Тесман, тетка, в доме которой он жил до свадьбы, приезжает рано утром, чтобы убедиться, все ли благополучно. Она и ее прикованная к постели сестра заложили свою скудную ренту, чтобы купить новобрачным дом. Она относится к Тесману, как к сыну, а он считает, что тетка заменила ему и отца, и мать¹².

ТЕСМАН (*вертя ее шляпу в руках*). Да какую же нарядную шляпку ты себе завела!

ФРЕКЕН ТЕСМАН. Это я... для Гедды купила.

ТЕСМАН. Для Гедды? А?

ФРЕКЕН ТЕСМАН. Да, чтобы ей не стыдно было при случае показаться со мной на улице. [*Тесман кладет шляпку на стол.*]

[*Наконец, появляется Гедда. Она раздражена. Фрекен Тесман передает Тесману пакет.*]

ТЕСМАН (*развертывает*). Боже мой! Ты сберегла их, тетя Юлле!.. Гедда! Это просто трогательно! А?

ГЕДДА (*у этажерки направо*). Что такое, мой друг?

ТЕСМАН. Туфли! Мои старые утренние туфли!

ГЕДДА. Ах, вот что. Помню, ты часто вспоминал о них во время поездки.

ГЕДДА (*переходя к печке*). Право, меня это мало интересует.

ТЕСМАН (*идя за ней*). Подумай... тетя Рина сама вышила их мне... лежа больная в постели! О, ты не поверишь, сколько связано с ними воспоминаний!

ГЕДДА (*у стола*). Не для меня же, собственно.

ФРЕКЕН ТЕСМАН. Гедда правду говорит, Йорген.

ГЕДДА (*перебивая*). Вряд ли, однако, мы уживемся с этой прислугой, Тесман. [*Служанка фактически вырастила Тесмана.*]

ФРЕКЕН ТЕСМАН. Не уживетесь... с Бертой?

ТЕСМАН. Милая... что это тебе вздумалось? А?

ГЕДДА (*указывая рукой*). Посмотри, оставила тут на стуле свою старую шляпку.

ТЕСМАН (*испуганно роняя туфли*). Гедда!

ГЕДДА. Подумай... вдруг бы кто-нибудь вошел и увидел?

ТЕСМАН. Но, Гедда же! Ведь это тетина шляпка!

ГЕДДА. Да?

ФРЕКЕН ТЕСМАН (*берет шляпу*). Моя. И собственно говоря, вовсе не старая, милая фру Гедда.

ГЕДДА. Признаюсь, я не разглядела ее хорошенько, фрекен Тесман.

ФРЕКЕН ТЕСМАН (*завязывая ленты шляпы*). И сказать по совести, надета в первый раз.

ТЕСМАН. И какая нарядная, просто прелесть.

ФРЕКЕН ТЕСМАН. Так себе, так себе, дружок. (*Осматривается.*) Зонтик?.. А, вот! (*Берет зонтик.*) И это тоже мой... (*бормочет*), а не Берты.

¹² Далее цит. в пер. А. и П. Ганзен. – Прим. пер.

ТЕСМАН. Новая шляпка и новый зонтик! Подумай, Гедда!

ГЕДДА. Очень красиво, прелестно.

ТЕСМАН. Не правда ли? А?.. Ну а ты, тетя, прежде чем уйти... посмотри хорошенько на Гедду. Какая она у нас красивая, прелесть!

ФРЕКЕН ТЕСМАН. Дружок мой, это ведь не новость. Гедда и всегда была прекрасна. *(Кивает головой и направляется к выходу направо.)*

ТЕСМАН *(следуя за ней)*. Да, но ты заметила, как она расцвела, пополнела за поездку?

ГЕДДА *(идет в глубину комнаты)*. Перестань!..

Всего лишь несколько страниц в самом начале пьесы, и перед нами уже три готовых, полностью сформированных характера. Мы получили представление о них; они дышат и живут, тогда как автору «Восторга идиота» потребовалось два с половиной акта, чтобы свести двух главных героев вместе для того, чтобы они смогли бросить вызов жестокому миру в финальной сцене пьесы.

Почему в «Гедде Габлер» возникает конфликт? Прежде всего, благодаря единству противоположностей, а также героям – полноценным личностям с *сильными убеждениями*. Гедда презирает Тесмана и все, что он олицетворяет. Она беспощадна. Она вышла за него ради удобства и использует, чтобы достичь более высокого положения в обществе. Может ли она испортить его – чистую и кристально-честную душу?

Без четко сформулированного замысла ни один драматург не сумеет свести воедино таких персонажей, поскольку они слишком разные.

Бескомпромиссные герои, вступающие в смертельную схватку друг с другом, создают напряжение в пьесе. Замысел должен указывать им цель, и их должно влечь к этой цели с той же неизбежностью, с которой фатум ведет героев к своему предназначению в древнегреческой драме.

«Тартюф» обязан нарастающим конфликтом бескомпромиссному Оргону, ключевому персонажу, который форсирует напряжение. В самом начале он заявляет:

Я счастлив! Мне внушил глагол его *[Тартюфа]* могучий,
Что мир является большой навозной кучей.
Сколь утешительна мне эта мысль, мой брат!
Ведь если наша жизнь – лишь гноище и смрад,
То можно ль дорожить хоть чем-нибудь на свете?
Теперь пускай умрут и мать моя, и дети,
Пускай похороню и брата и жену –
Уж я, поверьте мне, и глазом не моргну.

Любой человек, способный заявить подобное, создаст конфликт – и он его создает.

Как безукоризненная порядочность Хельмера, его строжайшее следование принципам гражданского долга предопределили драматический финал, так и неистовая нетерпимость Оргона навлекла на него те несчастья, которые на него обрушились. Хотелось бы обратить ваше внимание на фразу «неистовая нетерпимость». Герой «Отелло» Яго *неумолим*. *Стальная хватка* Гамлета ведет его к печальному концу. *Глубокое желание* Эдипа найти убийцу царя оборачивается трагедией для него самого. Такие герои с железной волей, подвижные хорошо осознаваемым и четко сформулированным замыслом, не могут не довести пьесу до наивысшего напряжения.

Две решительные бескомпромиссные силы, сошедшиеся в схватке, создадут мощный нарастающий конфликт.

Не слушайте никого, кто станет утверждать, что лишь определенные типы конфликта имеют драматическую или сценическую ценность. Любой вариант можно считать удачным,

если у вас есть персонажи, созданные на основе принципа трехмерности, и четкий замысел. Через конфликт эти герои раскроют себя, обеспечат драматическую ценность, саспенс и все остальные элементы пьесы, называемые на театральном жаргоне «драматическими».

В пьесе Ибсена «Привидения» противодействие Мандерса фру Алвинг, сначала мягкое, постепенно превращается в нарастающий конфликт¹³.

ПАСТОР МАНДЕРС. Ага, вот они, плоды вашего чтения!.. Славные плоды, нечего сказать! Ах, эти отвратительные, возмутительные вольнодумные сочинения!

(Бедный Мандерс! Сколько праведного гнева в его порицании. Ему кажется, что последнее слово осталось за ним и фру Алвинг посрамлена. Его нападки – это атака. Теперь мы видим контратаку, завязывающую конфликт. Само по себе порицание не могло бы перерасти в конфликт, если бы тот, кому оно было адресовано, согласился с упреком. Однако вместо этого фру Алвинг бросает пастору встречное обвинение.)

ФРУ АЛВИНГ. Вы ошибаетесь, дорогой пастор. Это вы сами побудили во мне мысль. Вам честь и слава.

(Неудивительно, что Мандерс в смятении восклицает: «Мне?!» Контратака должна быть сильнее атаки, чтобы конфликт не получился статичным. Таким образом, фру Алвинг признает проступок, но возлагает вину за него на своего обвинителя.)

ФРУ АЛВИНГ. Да, вы принудили меня подчиниться тому, что вы называли долгом, обязанностью. Вы восхваляли то, против чего возмущалась вся моя душа. И вот я начала рассматривать, разбирать ваше учение. Я хотела распутать лишь один узелок, но едва я развязала его – все расплзлось по швам. И я увидела, что это машинная строчка.

(Она вынуждает его занять оборонительную позицию. Он ошеломлен на какое-то время. Атака, контратака.)

ПАСТОР МАНДЕРС (*тихо, потрясенный*). Да неужели это и есть все мое достижение в тяжелой борьбе за всю мою жизнь?..

(Фру Алвинг предлагала ему свою любовь в критический момент жизни. Он напоминает ей, что совершил самопожертвование, отказавшись от нее. Этот тихий вопрос – вызов, и фру Алвинг принимает его.)

ФРУ АЛВИНГ. Зовите это лучше самым жалким своим поражением.

(Каждое произнесенное ими слово усугубляет конфликт.)

Если я называю кого-то вором, это лишь призыв к конфликту, но не более того. Как для зачатия нужны двое – мужчина и женщина, так и для возникновения конфликта необходимо нечто большее, чем обвинение. Тот, кому вы бросаете вызов, может сказать: «Не тебе меня судить» – и, отказавшись принять вызов, тем самым уничтожить конфликт в зародыше. Если же он называет *вас* вором в ответ, это и станет залогом будущего конфликта.

Драма не образ жизни, а ее суть. В пьесе действие должно быть концентрированным. В реальной жизни зачастую бывает так, что ссоры продолжаются в течение долгих лет, а люди так и не решаются в один прекрасный день устранить причину разногласий. В драме этот процесс должен быть «сжат» – необходимо оставить лишь самое главное и, избегая лишних диалогов, отобразить атмосферу многолетней гряды.

Интересно, что в «Тартюфе» нарастающий конфликт был создан иным способом, чем в «Кукольном доме». Если в пьесах Ибсена под конфликтом подразумевается настоящий поединок между героями, то Мольер в «Тартюфе» начинает с того, что сталкивает одну группу с другой. Настойчивое стремление Оргона сделать все по-своему и тем самым погубить себя нельзя считать конфликтом. Тем не менее напряжение нарастает. Давайте посмотрим, как это происходит.

¹³ Далее цит. в пер. А. и П. Ганзен. – Прим. пер.

ОРГОН. Этим актом дарения, совершенным с соблюдением всех формальностей, я передаю вам все, чем владею.

(Это заявление, бесспорно, нельзя считать атакой.)

ТАРТЮФ (*отшатываясь*). Мне? О, брат, брат, как вам пришла такая мысль?

(Это также не контратака.)

ОРГОН. Что ж, честно говоря, ее внушила мне ваша история.

ТАРТЮФ. Моя история?

ОРГОН. Да, о вашем друге из Лиона... я хотел сказать, из Лиможа. Конечно, вы ее не забыли?

ТАРТЮФ. Сейчас припоминаю. Но если бы я полагал, что она подвигнет вас на это, брат, я бы скорее отрезал себе язык, чем рассказал ее вам.

ОРГОН. Но вы же не... не собираетесь же вы отказаться?

ТАРТЮФ. Нет, как могу я принять такую огромную ответственность!

ОРГОН. Почему бы нет? Тот человек ведь сделал это.

ТАРТЮФ. Ах, брат, но он-то был святой, а я лишь презренное существо.

ОРГОН. Я не знаю никого святее, никого, более заслуживающего полного доверия, чем вы.

ТАРТЮФ. Если бы я принял это доверие, люди – отродья Сатаны – сказали бы, что я воспользовался вашей простотой.

ОРГОН. Люди знают меня лучше, друг мой. Я не из тех, кого легко провести.

ТАРТЮФ. Неважно, что могут сказать обо мне, дело в вас.

ОРГОН. Тогда отриньте страх, мой друг, ведь мне в радость заставить их судачить. Подумайте же – подумайте, сколько возможностей творить добро предоставит вам эта дарственная. Ах, если бы вы могли повлиять на мое строптивное семейство, совершенно избавить его от привычки к праздности и роскошеству, что так долго омрачала вашу возвышенную душу!

ТАРТЮФ. Верно, это дало бы мне большие возможности.

ОРГОН. Ха! Вы это признаете! Разве теперь не долг ваш принять опеку – ради их и моего блага?

ТАРТЮФ. Прежде я не рассматривал этот вопрос в таком свете. Возможно даже, что вы правы.

ОРГОН. Я *точно* прав. Брат, их спасение в ваших руках. Неужели вы бросите их на погибель?

ТАРТЮФ. Ваши аргументы переубедили меня, дорогой друг. Я не должен был колебаться.

ОРГОН. Так вы согласны стать опекуном?

ТАРТЮФ. Да свершится Божья воля в этом, как и во всем прочем. Я согласен. (*Прячет доверенность за пазухой.*)

До сих пор конфликта нет, но мы знаем, что этот поступок уничтожит не только простофилю Оргона, но и его любимую достойную семью. Затаив дыхание, мы будем следить за тем, как Тартюф распорядится новообретенной властью. В действительности сцена, описанная выше, подготавливает нас к тому, что в дальнейшем мы увидим серьезные противоречия – это предзнаменование конфликта.

Здесь мы сталкиваемся с нарастающим конфликтом иного характера, чем рассматривали до сих пор. Какой подход лучше? Ответ: любой хорош, если способствует нагнетанию конфликта. Мольер добился нарастающего конфликта, объединив семью в борьбе с Тартюфом (одна группа интересов сталкивается с другой). Тартюф лицемерит, поначалу отказываясь принять предложение Оргона. В действительности здесь вообще нет конфликта. *Однако само предложение Оргона передать свое состояние Тартюфу создает напряжение и служит залогом того, что в будущем между ним и семьей произойдет смертельная схватка.*

Ненадолго вернемся к «Привидениям» Ибсена. Мандерс говорит:

ПАСТОР МАНДЕРС. Ага, вот они плоды вашего чтения!.. Славные плоды, нечего сказать! Ах, эти отвратительные, возмутительные вольнодумные сочинения!

Если бы фру Алвинг ответила: «Неужели?», «Какое ваше дело?», «Что вы вообще знаете о книгах?» или что-то в этом роде, то осадил бы Мандерса, но контратаки бы не было и конфликт сразу же стал бы статичным. Однако она говорит:

ФРУ АЛВИНГ. Вы ошибаетесь, дорогой пастор.

Сначала она отрицает сказанное им да еще и иронизирует, добавляя к своей реплике обращение «дорогой». Следующая фраза – как гром среди ясного неба, атака на вражескую территорию. Это удар под дых, почти парализующий пастора.

ФРУ АЛВИНГ. Это вы сами побудили во мне мысль. Вам честь и слава.

Реакция Мандерса «Мне?!» аналогична выкрику «Уй!» или даже «Фол!» во время боксерского поединка.

Фру Алвинг «развивает преимущество», осыпая ударами несчастного Мандерса, и завершает серию апперкотом, лишь чудом не попавшим в цель. Если бы в этом диалоге фру Алвинг удалось уничтожить своего антагониста, пьеса закончилась бы. Однако Мандерс не слабый боец. Не сумев вовремя отразить удар, он на какое-то время занимает оборонительную позицию, чтобы перевести дух, а затем яростно контратакует. Это нарастающий конфликт.

ФРУ АЛВИНГ. Зовите это лучше самым жалким своим поражением.

(Удар, скользнувший по подбородку Мандерса.)

ПАСТОР МАНДЕРС. Это была величайшая победа в моей жизни, Элене. Победа над самим собой.

ФРУ АЛВИНГ *[уставшая, но задиристая]*. Это было преступление против нас обоих.

ПАСТОР МАНДЕРС *[замечает, что она открылась, и бросается вперед]*. Преступление, что я сказал вам: вернитесь к вашему законному супругу, когда вы пришли ко мне обезумевшая, с криком: «Вот я, возьми меня!»? Это было преступление?

Конфликт продолжает усиливаться, раскрывая перед нами самые сокровенные чувства героев; мы понимаем, что заставило их в свое время поступить именно так, а не иначе, в каком положении они находятся сейчас и куда стремятся. Каждый из них имеет определенную цель в жизни. Они знают, чего хотят, – и бьются за это.

Драма Юджина О'Нила «Траур – участь Электры» – блестящий образец нарастающего конфликта. Единственный недостаток этой пьесы заключается в том, что герои, хоть и вовлечены в смертельную борьбу, не имеют глубокой мотивации.

Прочтя синопсис в конце книги, вы увидите, как движущая сила непреодолимых обстоятельств ведет героев к неизбежному финалу: Лавинию – к тому, чтобы отомстить отцу, а Кристину – к обретению независимости от мужа.

Конфликт накачивается волнами, поднимаясь все выше и выше до грандиозного крещендо, но как только мы начинаем пристально присматриваться к героям, то с огромным сожалением осознаем: весь этот драматический накал всего лишь вводил нас в заблуждение. Мы не можем верить персонажам. Перед нами не живые люди, а творения автора, обладающего недюжинным талантом и творческими силами, чтобы заставить их вести себя как наделенные сознанием люди. Однако стоит ему оставить их одних, вся конструкция пьесы рухнет под тяжестью собственного веса.

Герои неустанно идут туда, куда велит автор. У них нет собственной воли. Лавиния ненавидит свою мать лютой ненавистью, и это должно создать конфликт. То, что она узнает об отце, должно было бы ослабить ее горячую любовь к нему и потребность его защищать, но она отмахивается от этих фактов, словно их не существует. Ей пришлось это сделать, иначе она бы не справилась с задачей, возложенной на нее автором.

Капитан Брант ненавидит Мэннонов, поскольку они не сделали ничего, чтобы не позволить его матери умереть от голода. То, что он сам оставил ее на произвол судьбы много лет назад, для автора не важно. Конфликт должен продолжаться.

Кристина ненавидит мужа, потому что ее любовь превратилась в ненависть, и убивает его. Но что заставило ее любовь стать ненавистью? Драматург этого не объясняет.

У О'Нила имеется веская причина не раскрывать этот секрет: он и сам не знает. У него нет замысла.

Он копировал древнегреческую схему: решил, что, заменив замысел фатумом, тем самым создаст некую движущую силу, и она будет не хуже, чем в классических произведениях древнегреческой драмы. Но ничего не вышло, поскольку в пьесах той далекой эпохи под личиной фатума скрывался замысел, а у О'Нила – лишь слепой фатум без замысла.

Как видим, нарастающий конфликт могут создать и поверхностные, слабо мотивированные герои, но к созданию не такого произведения мы стремимся. Подобные пьесы могут произвести на нас впечатление, даже ужаснуть, пока мы находимся в театре. Но затем они превратятся лишь в воспоминание, потому что не похожи на жизнь, которую мы знаем. Герои не трехмерны.

Итак, повторим еще раз: нарастающий конфликт подразумевает наличие четкого замысла, единства противоположностей и персонажей, созданных на основе принципа трехмерности.

6. Движение

Нетрудно заметить, что буря – это конфликт, ведь то, что мы переживаем как «бурю» или «торнадо» (и, соответственно, так и называем), представляет собой кульминацию, результат сотен и тысяч мелких конфликтов, где каждый последующий мощнее и опаснее предыдущего, и так до тех пор, пока не наступает кризис – затишье перед бурей. В этот момент и принимается решение, и ураган либо проходит стороной, либо обрушивается со всей своей яростью.

Когда мы размышляем о причинах, вызвавших какой-либо природный катаклизм, то чаще всего можем назвать лишь одну из них. Мы говорим, что шторм начинается резко или постепенно, забывая при этом, что каждому шторму предшествует разная группа явлений, хотя итог, в сущности, всегда одинаков, точно так же, как смерть может наступить в результате множества причин, но это не меняет того факта, что смерть есть смерть.

Любой конфликт состоит из атаки и контратаки, тем не менее все конфликты отличаются друг от друга. Каждый из них включает в себя мелкие, почти незаметные движения – переходы, определяющие тот тип нарастающего конфликта, который вы хотите использовать. Эти переходы, в свою очередь, зависят от конкретных героев. Если персонаж тугодум или тяжел на подъем, присущая ему медлительность неизбежно повлияет на ход развития конфликта. И поскольку не бывает двух личностей, мыслящих совершенно одинаково, то не существует и абсолютно одинаковых переходов или конфликтов.

Давайте немного понаблюдаем за Норой и Хельмером. Обратим внимание на их мотивацию, которую они сами не сознают. Почему Нора уступает, когда нападки Хельмера обращаются на нее? Что заключает в себе одно простое предложение?

(Хельмер только что узнал о подлоге. Он в ярости.)

ХЕЛЬМЕР. Несчастная... Что ты наделала?!

(Это не атака. Он прекрасно знает, что именно она сделала, но от ужаса не может в это поверить. Он борется с собой и должен перевести дух. Однако эта реплика *предвосхищает* скорую безжалостную атаку.)

НОРА. Дай мне уйти. Нельзя, чтобы ты поплатился за меня. Ты не должен брать этого на себя.

(А это не контратака, но конфликт продолжает нарастать. Она еще не поняла, что Хельмер не собирается брать вину на себя, и не вполне осознает, что он зол на нее. Да, он вспылил, но это ничего не значит! Перед лицом близкой опасности она сохраняет последний покров наивности, которая делает ее такой привлекательной. Таким образом, это не сцена борьбы, а переход, способствующий нарастанию конфликта.)

Если бы мы не знали ничего о характере Хельмера, его жестких моральных принципах и фанатичной честности, противостояние Норы и Кrogстада вообще нельзя было бы назвать конфликтом. Здесь нечего было бы предвкушать. Единственная интрига в таком случае заключалась бы в том, кто кого перехитрит. *Таким образом, мелкий переход имеет значение только как часть общего движения драмы.*

Иллюстрацией может служить пьеса Ноэла Кауарда «Сенная лихорадка». Сцена, которую мы приведем в качестве примера, не говорит нам о каком-то значительном движении. Ничто не стоит на кону, ничто не придает значения мелким переходам. Если один герой проигрывает, никто не пострадает – завтра будет новый день. То, что это комедия, не может оправдать настолько серьезную ошибку, а дальнейшие факты покажут нам, что это плохая комедия.

Комментарии в квадратных скобках после каждой реплики – атака, нарастание, контратака – указывают на их потенциальные возможности для развития в каждом конфликте.

Отрывок из «Сенной лихорадки» Ноэла Кауарда.

(Семья, состоящая из очаровательной матери, бывшей актрисы, очаровательного отца-романиста и двух очаровательных детей, про которых можно сказать только, что они очаровательны, пригласила гостей на выходные. К Джудит, матери, приезжает поклонник, к Дэвиду, отцу, – поклонница, к их дочери Сорель – ее воздыхатель, к сыну Саймону – ну, вы уже догадались. Они спорят, кто в какой комнате будет спать, пока не прибывают гости – четыре заурядных человека, которые служат аккомпанементом для основных партий главных героев.)¹⁴

СОРЕЛЬ. Никогда бы не подумала, что ты опустишься до того, чтобы поощрять глупых желторотых юнцов, по уши влюбленных в твое имя. *[Атака.]*

ДЖУДИТ. Возможно, ты права, но я никому не позволю так говорить – никому, кроме себя. Я надеялась, что у меня вырастет послушная дочь, а не вредная тетушка. *[Контратака. Нарастание.]*

СОРЕЛЬ. Просто это такой избитый трюк. *[Атака. Нарастание.]*

ДЖУДИТ. Избитый трюк! Чепуха! А чем лучше история с твоим дипломатом? *[Контратака.]*

СОРЕЛЬ. Ну, это несколько другое дело, мамочка, ты не находишь? *[Статичность.]*

ДЖУДИТ. Если тебе представляется, что, будучи энергичной инженером девятнадцати лет, ты обладаешь абсолютной монополией на все романтические приключения в этом мире, то моя прямая обязанность – развеять твои иллюзии. *[Атака.]*

СОРЕЛЬ. Но, мама... *[Нарастание.]*

ДЖУДИТ. Право, после твоих слов можно подумать, что мне лет восемьдесят. Нужно было вовремя услатить тебя в пансион, говорила бы теперь, что ты моя младшая сестра. *[Статичность.]*

САЙМОН. Это бы ни к чему не привело, мамочка. Все знают, что мы – твои дети. *[Статичность.]*

ДЖУДИТ. И надо же мне было так сглупить – нянчить вас прямо на глазах у фотографов. Так я и знала, что еще не раз пожалею об этом. *[Статичность.]*

САЙМОН. По-моему, это глупо – стараться выглядеть моложе своих лет. *[Атака. Нарастание.]*

ДЖУДИТ. Конечно, дорогой, в твоем возрасте это просто неприлично. *[Контратака.]*

СОРЕЛЬ. Но, мамочка милая, пойми, ты сама себя унижаешь, выставляя напоказ юнцов-ухажеров. *[Атака.]*

ДЖУДИТ. Никого я не выставляю напоказ – в жизни этого не делала. С точки зрения морали я всегда – или почти всегда – вела себя в высшей степени мило. А если флирт доставляет мне удовольствие, почему бы мне и не пофлиртовать немного? *[Статичность.]*

СОРЕЛЬ. Но теперь флирт уже не должен доставлять тебе удовольствие. *[Атака.]*

ДЖУДИТ. Знаешь, Сорель, ты, черт побери, с каждым днем становишься все более и более женственной. *[Контратака.]*

СОРЕЛЬ. И я этим горжусь. *[Атака.]*

ДЖУДИТ (*садится на диван рядом с Сорель и целует ее*). Ты прелесть, я тебя обожаю. А еще ты очень-очень хорошенькая, и я жутко к тебе ревную. *[Статичность.]*

СОРЕЛЬ. Правда ревнуешь, мамочка? Как это замечательно! *[Статичность.]*

ДЖУДИТ. Очень вас прошу, будьте милыми с Сэнди. *[Статичность.]*

СОРЕЛЬ. Неужели он не может спать в «Домашнем Аду»? *[Статичность.]*

ДЖУДИТ. Деточка, он до ужаса спортивен, а эти паровые трубы высосут из него все жизненные соки. *[Статичность.]*

СОРЕЛЬ. Из Ричарда они тоже высосут все соки. *[Статичность.]*

¹⁴ Далее цит. в пер. Д. Додиной. – Прим. пер.

ДЖУДИТ. Да Ричард, скорее всего, даже не обратит на трубы внимания – он, наверное, привык к тропическим посольствам – знаешь, невыносимая жара, опахала и все такое. [*Статичность.*]

САЙМОН. Сам-то он в любом случае окажется невыносимым. [*Статичность.*]

СОРЕЛЬ. Саймон, твоя пресыщенность и замкнутость переходят всякие границы. [*Скачок.*]

САЙМОН. Ничего подобного. Просто мне надоело любезничать с твоими друзьями мужского пола. [*Атака.*]

СОРЕЛЬ. С моими друзьями – как мужского пола, так и женского – ты всегда ведешь себя одинаково нахально. [*Контратака.*]

...

САЙМОН. Как бы то ни было, Японская комната гораздо больше подходит для женщины, так что спать там должна женщина. [*Статично даже для перехода, который здесь замыслился.*]

ДЖУДИТ. Но я пообещала ее Сэнди – он без ума от всего японского. [*Статичность.*]

САЙМОН. Вот и Мира тоже без ума! [*Скачок.*]

ДЖУДИТ. Мира! [*Нарастание.*]

САЙМОН. Мира Арундел. Я пригласил ее к нам на эти выходные. [*Нарастание.*]

...

ДЖУДИТ. Нет, это уж слишком! [*Нарастание.*]

Какой сюрприз! Никто, кроме зрителей, не подозревал, что Саймон тоже мог кого-то пригласить. Вот он, результат, достигнутый этой сценой, – очевидно, потеряны даром несколько страниц, поскольку отсутствует крупное движение, которое придало бы смысл более мелким шагам. Немного здесь и переходов в силу того, что персонажи поверхностны и «двухмерны».

Вы хотите завести двигатель автомобиля – это ваш замысел. Сначала вы включаете зажигание. Подается капля бензина. Если по какой-либо причине в двигателе не начинается возгорание (конфликт), автомобиль не сдвинется с места (как и ваша пьеса). Если же топливо свободно поступает в двигатель и каждая последующая его капля способствует сгоранию предыдущей (один конфликт порождает другой), то мотор ровно урчит. Автомобиль (и ваша пьеса) движется.

Множество мелких возгораний в двигателе вызывают движение автомобиля. Нужно не одно или два, а множество таких возгораний, чтобы колеса закрутились быстро.

В пьесе каждый конфликт вызывает следующий. Каждый сильнее предыдущего. Пьеса движется, ведомая конфликтом, который создают герои в своем желании достичь цели – *доказать замысел.*

Вернемся к нашим старым друзьям Норе и Хельмеру. Посмотрим, как движется и меняется конфликт между ними.

ХЕЛЬМЕР. Не ломай комедию. (*Запирает дверь в переднюю на ключ.*) Ни с места, пока не дашь мне отчета. Ты понимаешь, что сделала? Отвечай! Ты понимаешь?

(Реплика предполагает ускоряющийся темп. Заперев дверь, он добавляет веса своим словам. Все его высказывание – это атака.)

НОРА (*глядит на него в упор и говорит с застывшим лицом*). Да, теперь начинаю понимать – вполне.

(Ответ Норы – не контратака. В сущности, чередование атаки и контратаки – самый прямой, кратчайший путь к созданию конфликта. Но нельзя применять только этот метод на протяжении всей пьесы, иначе это однообразие надоест зрителю, а пьеса закончится слишком быстро.

Ответ Норы негативен, но мы должны понять почему. Она *отказывается подчиниться* настойчивому требованию мужа и обосновать свой поступок. Она ничего не объясняет, но в ее

словах брезжит первый луч пробуждения, первый признак того, что Хельмер получит больше, чем хотел бы. В таком случае можно ли считать реплику Норы нападкой? Безусловно. Ее холодность, тон предупреждают, что впереди опасность, но Хельмер в порыве гнева не видит этого. Шаг за шагом он приводит себя в состояние неконтролируемой ярости.)

ХЕЛЬМЕР (*шагая по комнате*). О, какое ужасное пробуждение! Все эти восемь лет... она, моя радость, моя гордость... была лицемеркой, лгуньей... хуже, хуже... преступницей! О, какая бездонная пропасть грязи, безобразия! Тьфу! Тьфу!

Нора молчит и по-прежнему не отрываясь смотрит на него.

(Сейчас атака Хельмера настолько агрессивна, что любая попытка Норы его прервать уничтожила бы эффект, которого достиг Ибсен. Ее молчание достаточно красноречиво и говорит за нее лучше, чем любая реплика, даже если бы ее сочинил Шекспир.

Мы видим, что конфликт принимает характер прямого обмена ударами: атака, контратака. Молчание Норы – это тонкая контратака, поскольку представляет собой молчаливое противостояние перед тем, как начать действовать.)

ХЕЛЬМЕР (*останавливается перед ней*). Мне бы следовало предчувствовать возможность подобного. Следовало предвидеть. Все легкомысленные принципы твоего отца... Молчи. Ты унаследовала все легкомысленные принципы своего отца. Ни религии, ни морали, ни чувства долга... О, как я наказан за то, что взглянул когда-то на его дело сквозь пальцы. Ради тебя. И вот как ты меня отблагодарила.

(Хельмер атакует напролом, чересчур напористо. Интересен ответ Норы.)

НОРА. Да, вот так.

(Ее ответ подтверждает его точку зрения – но тому есть причина. Она хочет уйти. Она впервые видит, что минувшие 8 лет были дурным сном. Ее ответ снова негативен – это не традиционная контратака, а первый признак пробуждающегося сопротивления. Более того, это приводит Хельмера в еще большую ярость. Мужчина, который хочет драться и не находит противника, становится все более опасным. Мы не предполагаем, что Нора намеренно злит своего мужа. Наоборот. Теперь она понимает, насколько безнадежна ее жизнь с ним. Она отвечает утвердительно, потому что укрепила в своей решимости бросить его, а также потому, что сказанное им правда, но лишь сейчас она видит, что скрывалось за этой правдой. Ибсен использует ее состояние для углубления конфликта.)

По мере чтения мы видим, как Хельмер своими аргументами растаптывает Нору. Битва кажется односторонней – выглядит как боксерский поединок, в котором один боец избивает будто бы беззащитного противника. Однако Нора, вместо того чтобы слабеть, терпеливо ждет своей очереди к наступлению. Каждый удар укрепляет ее позицию, и ее сопротивление само по себе является контратакой.

Конфликт этого типа отличается от того, что мы рассматривали ранее. Он другой, но с не меньшим успехом приводит к желаемому результату.

Вопрос. Да, результат очевиден, но я не вижу, в чем «отличие».

Ответ. Помните приведенную нами сцену из драмы «Привидения»? Сцена между Мандерсом и фру Алвинг содержала в себе все элементы прямого конфликта. Вся пьеса была написана в соответствии с этой схемой – атака, контратака – с немногочисленными исключениями. Тем не менее нельзя категорически утверждать, что все выдающиеся произведения должны строиться на этом принципе только потому, что он вполне оправдал себя в «Привидениях».

Вопрос. Почему бы и нет?

Ответ. Потому что ситуации и герои различны. Любой конфликт должен рассматриваться с учетом тех персонажей и обстоятельств, которые в нем задействованы. Пьеса «Привидения» начинается с высокого напряжения. Фру Алвинг – ожесточенная, умудренная опытом, разочаровавшаяся во всем женщина. Она полная противоположность наивной, избалованной, ребячливой Норе. Эти героини, безусловно, создадут разные конфликты. Конфликт фру

Алвинг возникает *в начале* пьесы и вытекает из ее терпения и тех усилий, которые она прикладывает, чтобы сохранить видимость благопристойности. Большой конфликт Норы разгорается *в конце* пьесы и причиной его становится ее невежество в денежных делах. Разумеется, эти героини требуют разных подходов. Однако, несмотря на то что разновидность конфликта в каждом конкретном случае определяется характерами персонажей, он должен неизменно присутствовать на протяжении всего повествования.

7. Предчувствие конфликта

Если вам хочется прочесть свою рукопись родственнику или другу, сделайте это, но не просите его высказывать свое мнение. Скорее всего, он не обладает такими знаниями, как вы, и его совет принесет больше вреда, чем пользы. В связи с этим он не сможет должным образом оценить ваш текст, и вы поставите его в неудобное и неприятное положение.

Но если вы чувствуете потребность прочесть кому-то свое произведение, попросите этого человека сказать, в какой момент он начнет чувствовать усталость или скуку. Этот момент укажет вам на то, что конфликта нет, а его отсутствие – верный признак плохой аранжировки героев, иначе говоря, они не готовы к борьбе, между ними нет единства противоположностей, как нет в вашей композиции и бескомпромиссного ключевого персонажа. Если все это упущено, то у вас нет цельной работы – только набор слов.

Вы можете возразить на это, что ваши зрители не отличаются высоким интеллектуальным уровнем, необходимым для осмысленного восприятия вашего текста. И что же? Разве это отменяет вышесказанное? Нет, не отменяет, поскольку чем умнее человек, тем быстрее он заскучает, если с самого начала не ощутит *предчувствие конфликта*.

Конфликт – сердце любого литературного произведения. Не было на свете такого конфликта, который нельзя было бы *предчувствовать*. Конфликт – это колоссальный поток, который, подобно атомной энергии, одним возгоранием порождает целую серию взрывов.

Не бывает ночи без сумерек, утра без рассвета, зимы без осени, лета, которому не предшествовала бы весна; все они – предвестники грядущего события. Но это предвестие не всегда одинаково. В действительности не бывает двух одинаковых зим или рассветов.

Пьеса без конфликта создает атмосферу запустения, ощущение распада.

Без конфликта была бы невозможна жизнь на Земле или, если уж на то пошло, во всей Вселенной. Литературное творчество – это всего лишь отражение вселенского закона, который правит и атомом, и созвездиями у нас над головами.

Поставьте друг против друга двух фанатиков или две противоборствующие группы, и сможете ощутить предчувствие конфликта потрясающей силы.

Кинокартина «Тридцать секунд до Токио» прекрасно иллюстрирует нашу мысль. Первые две трети фильма лишены какого-либо конфликта, тем не менее зрители следили за развитием сюжета как замороженные. Почему? Какими чарами режиссер опутал зрителей, приковав их внимание к экрану? На самом деле все очень просто. Они предчувствовали конфликт.

Один из персонажей фильма, офицер, говорит собравшимся летчикам: «Парни, все вы вызвались участвовать в исключительно опасной миссии. Она настолько рискованна, что в ваших собственных интересах не обсуждать даже между собой, куда мы можем отправиться».

Это предупреждение – отправная точка истории. Затем герои проходят длительную программу подготовки к предстоящему опасному полету, который им обещан.

Предупреждение очень многообещающе; в нашем случае это конфликт.

Было ли затянувшееся ожидание оправданным или нет в данной истории – вопрос за рамками нашего обсуждения. Важно помнить, что зрители, затаив дыхание, ждали два часа, пока наступит тот самый момент, когда до Токио останется 30 секунд пути.

Если пара равных по силам боксеров встречается на ринге, то все ожидают увидеть захватывающий поединок. То же самое можно сказать и о сцене.

Вы соглашаетесь, что это так, но как вывести на сцену убедительных бескомпромиссных героев, заставив зрителей предчувствовать конфликт в самом начале пьесы или повествования?

Я полагаю, что это самая простая из задач, стоящих перед писателем. Возьмем, к примеру, Хельмера, героя «Кукольного дома». Его непримиримость по отношению к малейшим

проступкам служит предвестником неотвратимых проблем в будущем. Что он сделает, когда узнает, что Нора подделала подпись ради него? Смягчится? Мы этого пока не знаем, если только начали читать пьесу. Ясно одно: проблема возникнет. *Любой бескомпромиссный герой вызывает подобные ожидания.*

Шесть погибших солдат, персонажей «Предайте павших земле», протестуют против несправедливости. Сам их поступок предвещает конфликт. (Они бескомпромиссны.)

Предчувствие конфликта есть то, что в театральной среде называется *напряжением*.

Широкая публика под понятием психологии обычно подразумевает здравый смысл или смекалку. Любого автора, недооценивающего «здравый смысл» своей аудитории, ждет неприятное открытие.

О вашей пьесе станет судить никогда не слышавший о Фрейте человек, сидящий рядом с профессиональным критиком. Если в ней нет конфликта, никакие ухищрения или блестящие диалоги не подействуют на этого среднестатистического представителя вашей аудитории. Он знает, что пьеса плохая. Откуда? Ему было скучно. Его здравый смысл, его врожденная способность отличать хорошее от плохого подсказали ему это. Он ведь заснул, разве нет? По его мнению, это верный признак того, что пьеса плоха. Для нас подобная реакция означает, что в пьесе нет конфликта или хотя бы намек на его возникновение в будущем.

Люди не доверяют незнакомцам. Только в процессе конфликта вы можете показать, на что способны. В конфликте раскрывается ваше подлинное «я». На сцене, как и в жизни, каждый поначалу является незнакомцем, который еще не проявил себя. Про человека, поддерживающего вас в тяжелые времена, можно сказать, что он проявил себя в полной мере. Нет, зрителей вам не провести. Даже неграмотный знает, что вежливость и умная речь не обязательно свидетельствуют об искренности или дружеском расположении. Другое дело – самопожертвование. По аналогии с этим можно утверждать, что предчувствие того, как герой поведет себя в определенной ситуации, так же необходимо, как воздух для человека.

Итак, предчувствие конфликта подсказывает зрителю, что вскоре он проникнет в самую суть вещей. Поскольку большинство людей склонны к притворству и прячут от мира свое истинное «я», нам интересно увидеть, что происходит с персонажами, вынужденными раскрыть свой настоящий характер под давлением конфликта. Предчувствие конфликта – это еще не конфликт, но мы с нетерпением ждем, когда ожидания будут оправданы. В конфликте мы *вынуждены* раскрыться. Похоже, саморазоблачение других людей или нас самих в определенной степени завораживает внимание каждого.

Нам не кажется, что следует убеждать каждого писателя непременно прибегать к такому приему, как предчувствие конфликта. Важным и самым трудным является вопрос о том, как это сделать. Например, уже первая реплика пьесы Клиффорда Одетса «В ожидании Лефти» предвещает невероятное напряжение.

ФЭТТ. Вы так ошибаетесь, что мне даже не смешно.

Фэтт и стоящие на трибуне гангстеры выступают *против* забастовки. Те, к кому они обращаются с речью, – другие персонажи пьесы – *за* забастовку.

Бедность заставляет потенциальных бастующих что-то предпринять, чтобы улучшить свое положение. Они озлоблены, голодны, полны решимости. Им нечего терять. Они *должны* бастовать, если хотят выжить.

С другой стороны, есть Фэтт и парни из банды. Если профсоюз пойдет на забастовку, бандиты окажутся не у дел. Видите ли, это не рядовые гангстеры, а гораздо хуже. Они представляют интересы коррумпированной профсоюзной верхушки. Если забастовка состоится, они потеряют жирный куш – профсоюзные взносы. Это не обычная забастовка – это революция.

Каждая из сторон либо вот-вот проиграет, либо получит *все*. Само по себе решительное противостояние этих людей создает напряжение, которое, согласно нашей терминологии, можно считать предвестием конфликта.

Полные решимости люди, противостоящие друг другу в ожидании открытой схватки, заставляют нас предчувствовать неизбежность конфликта до победного конца.

Смертельные враги ни при каких обстоятельствах не смогут пойти и не пойдут на компромисс. Один должен уничтожить другого, чтобы выжить. Сведите все это воедино, и таким образом, безусловно, создадите предчувствие конфликта.

8. Момент атаки

Когда должен подняться занавес? Что такое момент атаки? Занавес поднимается, и публика хочет как можно быстрее узнать, кто эти люди на сцене, чего хотят, почему они здесь. Как они относятся друг к другу? Однако персонажи некоторых пьес слишком долго разглазывают, прежде чем у нас появится возможность узнать, кто они такие и что им нужно.

В посредственной пьесе 30-х гг. «Джордж и Маргарет» автор тратит 40 страниц на то, чтобы познакомить нас с семьей своих героев. Затем, на 46-й странице, нам намекают на то, что одного из сыновей видели входящим в комнату служанки. На этом все, тема забывается. Жизнь семьи идет своим чередом. Каждый чуточку не в себе. Всем на всех плевать, и вот наконец на 82-й странице мы узнаем со всей определенностью, что один из сыновей все-таки побывал в комнате служанки. Ничего такого, знаете ли, просто мимолетная интрижка.

Хотя герои хорошо прописаны – как хорошие рисунки углем, – мы теряемся в догадках, зачем они оказались на сцене, чего надеялись добиться. Пьеса представляет собой слегка шаржированный, но скрупулезно прорисованный портрет семьи на отдыхе. Автор умеет рисовать, но не имеет даже элементарных знаний о композиции.

Бессмысленно писать о человеке, который не знает, чего хочет, или хочет чего-либо вопреки силе. Даже если он понимает, что ему нужно, но ни внутренний порыв, ни внешние обстоятельства не подталкивают его к *немедленному* осуществлению своего желания, такой персонаж проблемой для вашей пьесы.

Что заставляет героя положить начало цепочке событий, которые могут либо уничтожить его, либо привести к победе? Ответ лишь один: *необходимость*. Что-то должно стоять на кону – что-то невероятно важное.

Если у вас есть один или несколько героев подобного типа, ваш момент атаки не может не быть удачным.

Пьеса должна начинаться ровно в тот момент, когда конфликт начнет усиливаться до кризиса.

Пьеса должна начинаться тогда, когда хотя бы один герой достиг поворотного пункта своей жизни.

Пьеса должна начинаться с решения, которое предопределяет конфликт.

Хороший момент атаки происходит тогда, когда нечто жизненно важное оказывается на кону в самом начале пьесы.

Пьеса «Царь Эдип» начинается с того, что Эдип *принимает решение* найти убийцу царя Лая. В «Гедде Габлер» отличным стартом служит презрение Гедды к мужу и всему, что он олицетворяет. Он настолько претит ей, что через какое-то время она начинает *ненавидеть* все, что он делает. Зная характер Тесмана, мы гадаем, долго ли он будет терпеть унижение. Мы не знаем, заставит ли его любовь подчиниться, или он взбунтуется.

Солдаты, персонажи пьесы Уильяма Шекспира «Антоний и Клеопатра», выражают недовольство властью, которую приобрела Клеопатра над их командиром Антонием. Мы сразу же видим конфликт: ему приходится выбирать между любовью и статусом лидера. Выступление солдат состоялось в то время, когда он оказался на вершине карьеры; получается, что это поворотный момент в его судьбе. Будучи членом триумvirата, он призвал Клеопатру к ответу за то, что она втянула Кассия и Брута в войну, в которой они потерпели поражение. Антоний выступает в роли обвинителя, Клеопатра – обвиняемая, но он влюбляется в нее, хотя это чувство противоречит его устремлениям и интересам Рима.

В каждой из пьес, упомянутых ниже, как и в каждом произведении, которое можно без ошибочно назвать пьесой, занавес поднимается в ту минуту, когда по крайней мере один герой подошел к *поворотному моменту своей жизни*.

В «Макбете» Уильяма Шекспира военачальник слышит пророчество, что он станет королем. Оно не дает ему покоя до тех пор, пока он не убивает законного короля. Пьеса начинается, когда у Макбета появляется жадное стремление к власти (поворотный момент).

Сатирическая комедия Мосса Харта и Джорджа С. Кауфмана «Раз в жизни» начинается, когда главные герои решают бросить свои прежние занятия и отправиться в Голливуд. (Это поворотный момент, потому что на кону стоят их сбережения.)

«Предайте павших земле» Ирвина Шоу – когда шестеро солдат решают не дать себя похоронить. (Поворотный момент – на кону благополучие человечества.)

Пьеса Аллена Боретса и Джона Мюррэя «Обслуживание в номерах» начинается с убежденности менеджера отеля в том, что его родственник должен оплатить счет своей театральной труппы. (Поворотный момент – он рискует потерять работу.)

Драма Джона Вексли «Они не умрут» начинается, когда шериф убеждает двух девушек выдвинуть обвинение в изнасиловании против парней из Скоттсборо. Они решаются на ужасную ложь, чтобы не сесть в тюрьму за различные правонарушения. (Поворотный момент – на кону их свобода.)

Отправной точкой пьесы «Лилиом» Ференца Мольнара является решение героя восстать против своих работодателей и, поступившись прежними убеждениями, жениться на юной служанке. (Поворотный момент – человек может лишиться работы.)

Драма Имре Мадача «Трагедия человека» начинается с нарушения Адамом данного Господу обещания – он съедает запретный плод. (Поворотный момент – риск потерять свое счастье.)

«Гвардейский офицер» Ференца Мольнара начинается, когда муж-актер, ревнуя жену, решает прикинуться гвардейским офицером и испытать ее на верность. Момент атаки – это тот этап в жизни героя, когда он должен принять самое важное решение в жизни.

Вопрос. Что такое самое важное в жизни решение?

Ответ. Представляющее собой поворотный момент в жизни героя.

Вопрос. Но не все пьесы начинаются именно с этого, например пьесы Артура Шницлера.

Ответ. Верно. Мы говорим о пьесах, действие которых включает в себя движение между двумя противоположными полюсами, таких как, скажем, любовь и ненависть, с учетом всех промежуточных шагов. Между этими двумя полюсами лежит множество шагов. Вы можете описать только один, два или три шага, составляющих основное движение пьесы по направлению к конечному пункту, но и в этом случае в качестве отправной точки вам требуется принятое героем решение. Естественно, изначальное убеждение героя или лишь подготовка к какому-либо сделанному им выводу не будут столь же масштабными, как жизненно важное решение, к которому он должен прийти. Прочтите главу о переходе, и вы поймете, что, прежде чем некто приходит к решению, он испытывает предшествующие ему чувства: сомнения, надежды, колебания. Если вы хотите написать драму о переходе, сделав акцент на этих промежуточных состояниях героя, то должны усилить его ощущения, укрупнить их таким образом, чтобы они стали заметны для зрителей. Чтобы написать такую пьесу, нужно в совершенстве знать, что представляет собой человеческое поведение.

Вопрос. Вы бы посоветовали мне писать такую пьесу?

Ответ. Вы лучше оцениваете собственные силы, и только вы знаете, способны ли справиться с такой задачей.

Вопрос. Иными словами, вы бы мне не советовали браться за это.

Ответ. Но и не отговариваем вас. Наша задача рассказать вам, как писать или критически оценивать пьесы, а не диктовать выбор конкретной темы.

Вопрос. Что ж, это честно. Можно ли написать пьесу, соединяющую в себе и подготовительный этап перед принятием важного решения, и само это решение?

Ответ. Великие пьесы создавались на основе каких угодно комбинаций.

Вопрос. Давайте проверим, все ли я правильно понимаю. Мы должны начать пьесу тогда, когда герой принимает решение, потому что это момент начала конфликта, а значит, персонажи получают возможность раскрыть себя и замысел пьесы?

Ответ. Правильно.

Вопрос. Моментом атаки должен быть момент принятия решения или подготовки к нему.

Ответ. Да.

Вопрос. Хорошая аранжировка и единство противоположностей создают основу для конфликта; момент атаки – это его начало. Верно?

Ответ. Да, продолжайте.

Вопрос. Вы полагаете, что конфликт – самая важная часть пьесы?

Ответ. Я считаю, что ни один герой не может раскрыться без конфликта – и любой конфликт теряет свое значения без героя. В «Отелло» конфликт заключен уже в самом выборе героев. Мавр хочет жениться на дочери дожа-аристократа. Тем не менее для Шекспира было бы бессмысленным начинать произведение с перечисления характеристик действующих лиц, как это делает, например, Роберт Э. Шервуд в пьесе «Восторге идиота». Мы знакомимся с Отелло и Дездемоной, когда начинаем наблюдать за их нежными отношениями. Из диалога между ними мы узнаем, кто они такие, каковы их нравы. Поэтому Шекспир начинает с Яго, из характера которого проистекает конфликт. Одна короткая сцена рассказывает нам о том, что он ненавидит Отелло, какое положение занимает Отелло и что Отелло и Дездемона бежали. Иначе говоря, мы понимаем, что Отелло и Дездемона очень любят друг друга, видим намеки на препятствия, с которыми столкнулась эта любовь, и намерения Яго разрушить счастье и положение Отелло. Человек, планирующий убийство, не слишком интересен. Если же он строит заговор, с другими людьми или в одиночку, и решает совершить убийство, ту-то и начинается пьеса. Когда мужчина уверяет женщину, что любит ее, они могут вести нежные беседы в течение нескольких часов или дней. Но если он говорит: «Давай убежим» – это может быть началом пьесы. Один призыв предполагает очень многое. Почему им нужно бежать? Если она отвечает: «А как же твоя жена?» – мы получим ключ к пониманию ситуации. Если у мужчины достаточно силы воли, чтобы настоять на своем решении, конфликт будет следовать за каждым его шагом.

Вопрос. Почему Ибсен не начал свою пьесу в тот момент, когда Нора была испугана болезнью Хельмера и отчаянно искала помощи? Пока она раздумывала о том, стоит ли поддевать подпись отца, конфликтов уже назрело немало.

Ответ. Верно. Но конфликт был у нее в голове, невидимый. Не было антагониста.

Вопрос. Были. Хельмер и Кrogstad.

Ответ. Кrogstad горел желанием одолжить деньги просто потому, что знал о подлоге. Он хотел получить власть над Хельмером и не стал мешать Норе совершить задуманное. Хельмер же – причина подлога, а не препятствие для него. Единственное, что он тогда делал, – страдал от болезни, что и побудило Нору достать деньги.

В «Кукольном доме» Ибсен неудачно выбрал момент атаки. Ему следовало начать пьесу в тот момент, когда Кrogstad теряет терпение и требует денег. Это давление на Нору раскрывает ее характер и ускоряет конфликт.

Пьеса должна начинаться сразу, с первой же реплики. Участвующие в ней герои будут раскрывать свои характеры в процессе конфликта. Если вы сначала выстраиваете в ряд нужные вам факты, придумываете биографию персонажам, создаете атмосферу пьесы и лишь потом начинаете конфликт, это плохая драматургия. Каким бы ни был ваш замысел, что бы ни представляли собой ваши герои, первая сказанная кем-либо из них реплика должна начинать конфликт и запускать движущую силу, неизбежно ведущую действие пьесы к доказательству замысла.

Вопрос. Как вы знаете, я пишу пьесу – одноактную пьесу. У меня есть замысел, определены отношения между героями, они аранжированы. Я написал синопсис, но все-таки что-то не так. В пьесе нет напряжения.

Ответ. Сформулируйте ваш замысел.

Вопрос. Отчаяние ведет к успеху.

Ответ. Расскажите синопсис.

Вопрос. Паренек из колледжа, крайне застенчивый, безумно влюблен в дочь адвоката. Она тоже без ума от него, но уважает и почитает отца. Она дает парню понять, что, если отец не одобрит ее выбор, свадьбы не будет. Парень знакомится с ее отцом, а тот, большой остролов, превращает беднягу в посмешище.

Ответ. И что дальше?

Вопрос. Она его жалеет и объявляет, что все равно выйдет за него.

Ответ. Где у вас момент атаки?

Вопрос. Девушка пытается убедить парня прийти к ним домой познакомиться с ее отцом. Парень сердится, из-за того что к делу приплетают отца, и...

Ответ. Что стоит на кону?

Вопрос. Девушка, конечно.

Ответ. Неверно. Если ее решение зависит от одобрения отца, значит, она не любит его настолько сильно.

Вопрос. Но это поворотный момент в их жизни.

Ответ. Почему?

Вопрос. Если отец не одобрит кандидатуру парня, они могут быть разлучены и на кону окажется их счастье.

Ответ. Я в это не верю. Она не определилась с выбором, поэтому не может создать основу для нарастающего конфликта.

Вопрос. Но это нарастающий конфликт. Парень противится, не хочет идти...

Ответ. Минуточку. Если я правильно запомнил, вы сформулировали свой замысел следующим образом – «отчаяние ведет к успеху». Как вы уже знаете, замысел – это сжатый синопсис вашей пьесы. В вашей пьесе нет напряжения, потому что вы забыли о своем замысле. Ваш замысел говорит одно, а синопсис – другое. Замысел указывает, что *на кону стоит чья-то жизнь*, а синопсис – нет. Почему бы не начать пьесу с того момента, когда парень приходит в дом девушки, чтобы встретиться с ее отцом? Парень в отчаянии и напоминает девушке о своей клятве, произнесенной до того, как поднялся занавес.

Вопрос. В чем же он поклялся?

Ответ. Что покончит с собой, если ее отец его не одобрит, и его смерть будет на ее совести.

Вопрос. И что дальше?

Ответ. Можете следовать своему синопсису. Отец славится острым языком и очень проныцателен. Он устраивает парню форменный допрос с пристрастием. Как мы знаем, парень в таком отчаянии, что готов расстаться с жизнью, если потерпит поражение. Ставка – сама его жизнь, и это, конечно, поворотный момент для вашего героя. Все, сказанное отцом или им, становится важным. В конце концов парень начинает бороться за свою жизнь и, возможно, совершает нечто неожиданное. Он может забыть о стеснительности перед лицом опасности и тогда начнет атаковать и загонять отца в тупик. Девушка впечатлена и отказывается повиноваться отцу.

Вопрос. Но не может ли он сделать все это без угрозы покончить с собой?

Ответ. Может, но, если я правильно помню, прежде вы жаловались, что в пьесе нет напряжения.

Вопрос. Верно.

Ответ. В ней не было напряжения, потому что *на кону не было ничего важного*. Момент атаки был выбран неправильно. Тысячи юнцов находятся в тех же обстоятельствах. Некоторые через какое-то время забывают о своей страсти, другие якобы подчиняются желаниям родителей, но продолжают встречаться тайком. В обоих случаях ничто серьезное не поставлено на карту. Они не готовы к тому, чтобы о них писали пьесу. Ваши любовники, напротив, убийственно серьезны. Парень, по крайней мере, достиг поворотного момента своей жизни. Он все ставит на карту. Он заслуживает того, чтобы о нем писать.

Даже если вы сформулировали замысел, хорошо аранжировали своих героев, но неправильно выбрали момент атаки, пьеса забуксует. Она будет буксовать и дальше, потому что в самом начале что-то очень важное не было поставлено на карту.

Разумеется, вы слышали старую поговорку: «У любой истории должны быть начало, середина и конец».

Каждый автор, по наивности принимающий этот совет всерьез, обречен на проблемы.

Если бы в самом деле каждый рассказ нужно было начинать с самого начала, тогда отправной точкой любого повествования должно было бы стать зачатие героев, а финалом – их смерть.

Вы можете возразить, что это похоже на слишком буквальное восприятие принципов Аристотеля. Возможно, но многие пьесы терпят полный крах именно потому, что их авторы, сознательно или нет, следуют его тезисам.

Действие «Гамлета» началось не в тот момент, когда был поднят занавес, а задолго до этого. Убийство было совершено раньше, и дух убитого вернулся, чтобы требовать справедливости.

Таким образом, это повествование разворачивается перед нами не в начале истории, а в середине, после того как содеянное уже произошло

Вы можете возразить, что Аристотель подразумевал, что даже «середина» должна иметь начало и конец. Возможно, но, если он именно это хотел сказать, то, безусловно, мог выразиться яснее.

Пьеса «Кукольный дом» началась не в тот момент, когда Хельмер был болен, а Нора лихорадочно пыталась найти деньги, чтобы спасти ему жизнь. Пьеса началась даже не с того эпизода, когда Нора подделала подпись отца, чтобы получить нужную сумму, а Хельмер после выздоровления лишился работы. Развитие действия идет не с той поры, когда Нора изо всех сил старалась выплатить долг. Кругстад узнал, что Хельмера назначили директором банка, – это и есть начало драмы. Тогда Кругстад задумал шантажировать Нору, и это и есть отправная точка пьесы.

Трагедия «Ромео и Джульетта» началась не в то время, когда Монтекки и Капулетти затеяли вражду или Ромео влюбился в Розалину. Ромео, бросая вызов смерти, пришел в дом Капулетти и увидел Джульетту – это и было настоящее начало.

Пьеса «Привидения» началась не с того, что фру Алвинг бросила мужа и пришла к Мандерсу, предлагая ему себя и умоляя о помощи, или мать Регины забеременела от капитана Алвинга. И даже не со смерти капитана Алвинга. Она началась, когда Освальд вернулся домой, сломленный телесно и духовно, и привидение его отца снова принялось терзать их.

Автор должен найти героя, который хочет *чего-то* настолько отчаянно, что больше не может ждать. Его цель не терпит отлагательств.

Почему? Потому что ваш сюжет вырисовывается в тот момент, когда вы можете с уверенностью ответить, почему этот человек должен сделать нечто столь срочно и немедленно. Что бы это ни было, мотивация должна быть следствием того, что случилось *до* начала истории. Фактически история *возможна только потому, что ее истоки кроются в чем-то, что произошло раньше*.

Это обязательное требование: действие вашей пьесы должно начинаться в середине событий **и** ни в коем случае не в начале.

9. Переход

Более 4 миллиардов лет назад планета Земля была огненным шаром. Понадобились сотни и сотни лет, чтобы она остыла. Этот процесс был медленным и незаметным, но неуклонное изменение – переход – в конце концов совершилось: земная кора затвердела, благодаря мощным движениям тектонических плит появились холмы, долины и ущелья, по которым потекли реки. Затем появились одноклеточные организмы, и спустя еще какое-то время на планете закипела жизнь.

Давайте посмотрим на шкалу, классифицирующую растения по степени их развития. Низшую ступень занимает группа слоевищных, для представителей которой характерно отсутствие стеблей и листьев. За ними следуют растения, например папоротниковые, имеющие стебли и листья. Еще выше – цветковые, многосемядольные деревья, затем – плодовые деревья.

Природа никогда не совершает скачков. Все в ней развивается постепенно, неспешно, постоянно экспериментируя. Такое же естественное развитие характерно для млекопитающих.

Существуют наземные и водные животные, а между этими двумя группами – ондатры, бобры, выдры, тюлени, которые более или менее органично чувствуют себя и на суше, и в воде, –

замечает Лоранд Вудрафф в «Биологии животных».

Связующие звенья имеются между рыбами и млекопитающими, между птицами и млекопитающими, между пещерным человеком и современным человеком. Постепенное изменение, или переход, неизменно присутствует повсюду, незаметно порождая шторм и уничтожая солнечные системы. Благодаря этому человеческий эмбрион превращается в младенца, затем становится подростком, юношей, человеком среднего возраста, стариком.

Леонардо да Винчи писал в своих «Дневниках»:

...и этот старик за несколько часов до смерти сказал мне, что прожил сто лет и не чувствует никакого телесного недуга, кроме слабости, и вот, сидя на кровати в больнице Санта-Мария-Нуова во Флоренции, без единого движения или признака какого-либо беспокойства он ушел из этой жизни. Я провел вскрытие, чтобы установить причину столь мирной кончины, и обнаружил, что она произошла из-за слабости вследствие отказа кровоснабжения и состояния артерии, питавшей сердце и нижние конечности, которая, как я увидел, оказалась сильно усохшей, сжатой и скукоженной; результаты этой аутопсии я описал очень тщательно, и это не составило труда, поскольку тело было лишено и жира, и влаги, каковые служат главным препятствием к изучению его частей. ... Старик, имевший хорошее здоровье, умирает из-за *недостатка жизненных сил*. Жизнеобеспечение осуществляется через мезентериальные вены, которые постоянно сокращаются вследствие утолщения кожи этих вен [артериосклероза. – Л. Э.], и процесс продолжается, пока не затронет капилляры, которые в первую очередь запечатываются полностью; из этого и проистекает то, что старец страдает от холода больше молодого и что те, кто очень стар, имеют кожу цвета дерева или сушеного каштана, поскольку она почти совершенно лишена питания.

Здесь также переход осуществляется незаметно. Артерии блокируются **постепенно**, годами, кожа увядает и утрачивает естественный цвет.

В каждой жизни есть два главных полюса: рождение и смерть. Между ними – несколько переходов:

- рождение – детство;

- детство – отрочество;
- отрочество – юность;
- юность – зрелость;
- зрелость – средний возраст;
- средний возраст – старческий возраст;
- старческий возраст – смерть.

Теперь рассмотрим переход между *дружбой* и *убийством*:

- дружеское расположение – недовольство;
- недовольство – досада;
- досада – раздражение;
- раздражение – гнев;
- гнев – оскорбление;
- оскорбление – угроза (причинения большего вреда);
- угроза – умысел;
- умысел – убийство.

Между «дружеским расположением» и «недовольством», к примеру, как и между другими парами чувств, есть еще более мелкие полюсы с собственными переходами.

Если действие вашей пьесы будет развиваться по направлению от любви к ненависти, вам нужно обозначить все шаги, ведущие к ненависти.

Попытавшись перескочить от «дружеского расположения» к «гневу», вы неизбежно потеряете «недовольство» и «раздражение». Это слишком резкий скачок, поскольку вы выбросили два шага, которые являются такими же неотъемлемыми частями драматической конструкции, как легкие или печень в вашем организме.

Приведем в качестве примера сцену из пьесы «Привидения», где переход осуществляется мастерски. Мандерс, священник, разъярился на Энгстрана, обаятельного человека, но неисправимого лжеца. Мандерс считает, что должен раз и навсегда покончить с этим человеком, злоупотребившим его доверием.

Возможны следующие варианты перехода:

гнев – разрыв

или гнев – прощение.

Зная характер Мандерса, мы понимаем, что он простит. Посмотрите, как естественно, плавно показан переход в этом *мелком конфликте*:

ЭНГСТРАН (*одетый по-праздничному, в дверях*). Прощенья просим, но...

ПАСТОР МАНДЕРС. Ага! Гм!..

ФРУ АЛВИНГ. А, это вы, Энгстран?

ЭНГСТРАН. Там никого не было из прислуги, и я осмелился войти.

ФРУ АЛВИНГ. Ну-ну, войдите же. Вы ко мне?

ЭНГСТРАН (*входя*). Нет, благодарим покорно. Мне бы вот господину пастору сказать словечко.

ПАСТОР МАНДЕРС (*ходя назад и вперед*). Гм, вот как? Со мной хотите поговорить? Да?

ЭНГСТРАН. Да, очень хотелось бы.

ПАСТОР МАНДЕРС (*останавливается перед ним*). Ну-с, позвольте спросить, в чем дело?

ЭНГСТРАН. Дело-то вот какое, господин пастор. Теперь там у нас расчет идет... Премного вами благодарны, сударыня!.. Мы совсем, значит, покончили. Так мне сдается: что хорошо бы нам, – мы ведь так дружно работали все время, – хорошо бы нам помолиться на прощание.

(Изощренный лгун! Ему что-то нужно от Мандерса, и он, зная, что может рассчитывать только на сочувствие, предлагает помолиться.)

ПАСТОР МАНДЕРС. Помолиться? В приюте?

ЭНГСТРАН. Или господин пастор думает – это не годится?

(На самом деле Энгстран хочет обойтись без этого. Достаточно того, что Мандерс знает о том, что у него были добрые намерения.)

ПАСТОР МАНДЕРС. Нет, конечно, вполне годится, но... гм...

(Бедный Мандерс! Он был так рассержен – но что делать, когда тот, на кого ты злился, предлагает вместе помолиться?)

ЭНГСТРАН. Я сам завел было тут такие беседы по вечерам...

ФРУ АЛВИНГ. Разве?

(Фру Алвинг слишком хорошо знает его истинное лицо. Она понимает, что он лжет.)

ЭНГСТРАН. Да так, иной раз... На манер душеспасительных, как это называется. Только я простой человек, неученый, – просвети меня, Господи, – без настоящих понятий... Так я и подумал, раз сам господин пастор тут...

ПАСТОР МАНДЕРС. Вот, видите ли, Энгстран, я должен сначала задать вам один вопрос. Готовы ли вы к такой молитве? Чиста и свободна ли у вас совесть?

(Мандерса не вполне убедил фальшивый призыв Энгстрана к молитве.)

ЭНГСТРАН. Ох, Господи, спаси меня, грешного! Куда уж нам говорить о совести, господин пастор.

ПАСТОР МАНДЕРС. Нет, именно о ней-то нам и нужно поговорить. Что же вы мне ответите?

ЭНГСТРАН. Да, совесть – она, конечно, не без греха.

ПАСТОР МАНДЕРС. Все-таки сознаетесь! Но не угодно ли вам теперь прямо и чисто-сердечно объяснить мне: как это понять – насчет Регины?

(Энгстран всегда утверждал, что Регина – его дочь, тогда как в действительности она незаконнорожденный ребенок покойного капитана Алвинга. Энгстран получил 70 фунтов за то, что закрыл глаза на это преступление своей жены, когда вступал с ней в брак.)

ФРУ АЛВИНГ (*поспешно*). Пастор Мандерс!

ПАСТОР МАНДЕРС (*успокаивающим тоном*). Предоставьте мне!..

ЭНГСТРАН. Регины? Господи Иисусе! Как вы меня напугали! (*Смотрит на фру Алвинг.*) Не стряслось же с нею беды?

ПАСТОР МАНДЕРС. Надеемся. Но я спрашиваю: кем вам приходится Регина? Вас считают ее отцом... Ну?

ЭНГСТРАН (*неуверенно*). Да... гм... господину пастору известно, как у нас вышло дело с покойницей Иоханной?

ПАСТОР МАНДЕРС. Никаких уверток больше, все начистоту! Ваша покойная жена призналась фру Алвинг во всем, прежде чем отошла от места.

ЭНГСТРАН. Ах, чтоб... Все-таки, значит?..

ПАСТОР МАНДЕРС. Да, вы разоблачены, Энгстран.

ЭНГСТРАН. А она-то клялась и проклинала себя на чем свет стоит...

ПАСТОР МАНДЕРС. Проклинала?

ЭНГСТРАН. Нет, она только каялась, но всею душой.

ПАСТОР МАНДЕРС. И вы в течение стольких лет скрывали от меня правду? Скрывали от меня, когда я так безусловно верил вам во всем!

ЭНГСТРАН. Да, видно, так уж вышло, делать нечего.

ПАСТОР МАНДЕРС. Заслужил я это от вас, Энгстран? Не готов ли я был всегда поддерживать вас и словом и делом, насколько мог? Отвечайте. Да?

ЭНГСТРАН. Да, пожалуй, плохо бы пришлось мне и не раз и не два, не будь пастора Мандерса.

ПАСТОР МАНДЕРС. И вы мне так отплатили? Заставить меня занести неподобающую запись в церковную книгу! Скрывать от меня в течение стольких лет истинную правду! Ваш поступок непростителен, Энгстран, и отныне между нами все кончено.

ЭНГСТРАН (*со вздохом*). Да, пожалуй, так оно и выходит.

ПАСТОР МАНДЕРС. А вы разве могли бы что-нибудь сказать в свое оправдание?

ЭНГСТРАН. Да чего ж ей было ходить да благовестить об этом – срамить себя еще пуще? Представьте-ка себе, господин пастор, стрясись с вами такое, как с покойницей Иоханной...

ПАСТОР МАНДЕРС. Со мной!

(Позже он окажется в столь же постыдном положении. Сцена напрямую связана с его будущим поведением.)

ЭНГСТРАН. Господи Иисусе! Да не аккурат такое! Я хотел сказать: стрясись с пастором что-нибудь такое неладное, за что люди глаза колют, как говорится. Не приходится нашему брату мужчине больно строго судить бедную женщину.

ПАСТОР МАНДЕРС. Я и не сужу ее. Я вас упрекаю.

ЭНГСТРАН. А дозволено будет задать господину пастору один вопросец?

ПАСТОР МАНДЕРС. Спрашивайте.

ЭНГСТРАН. Подобаает ли человеку поднять павшего?

ПАСТОР МАНДЕРС. Само собой.

ЭНГСТРАН. И подобаает ли человеку держать свое чистосердечное слово?

ПАСТОР МАНДЕРС. Разумеется, но...

ЭНГСТРАН. Вот как стряслась с ней беда из-за этого англичанина, а может американца или русского, как их там знать? – так она и перебралась в город. Бедняжка спервоначалу-то отвертывалась было от меня и раз и два; ей все, вишь, красоту подавай, а у меня изъяз в ноге. Господин пастор знает, как я раз отважился зайти в танцевальное заведение, где бражничали да, как говорится, услаждали свою плоть матросы, и хотел обратить их на путь истинный...

ФРУ АЛВИНГ (*у окна*). Гм...

(Эта ложь настолько очевидна, что даже фру Алвинг не может промолчать.)

ПАСТОР МАНДЕРС. Знаю, Энгстран. Эти грубияны спустили вас с лестницы. Вы уже рассказывали мне об этом. Ваше увечье делает вам честь.

(Мандерс готов принять на веру все, что совершается с благочестивыми целями.)

ЭНГСТРАН. Я-то не величаюсь этим, господин пастор. Я только хотел сказать, что она пришла ко мне и призналась во всем с горячими слезами и скрежетом зубным. И должен сказать, господин пастор, страсть мне жалко ее стало.

ПАСТОР МАНДЕРС. Так ли это, Энгстран? Ну, дальше?

(Мандерс постепенно перестает злиться, и начинается переход.)

ЭНГСТРАН. Ну, я и говорю ей: американец твой гуляет по белу свету. А ты, Иоханна, говорю, пала и потеряла себя. Но Якоб Энгстран, говорю, твердо стоит на ногах. Я, то есть, так сказать, вроде как притчею с ней говорил, господин пастор.

ПАСТОР МАНДЕРС. Я понимаю. Продолжайте, продолжайте.

ЭНГСТРАН. Ну вот, я и поднял ее и сочетался с ней законным браком, чтобы люди и не знали, как она там путалась с иностранцами.

ПАСТОР МАНДЕРС. В этом отношении вы прекрасно поступили. Я не могу только одобрить, что вы согласились взять деньги.

ЭНГСТРАН. Деньги? Я? Ни гроша.

ПАСТОР МАНДЕРС (*вопросительно глядя на фру Алвинг*). Однако...

ЭНГСТРАН. Ах да, погодите, вспомнил. У Иоханны, правда, водились какие-то деньжонки. Да о них я и знать не хотел. Я говорил, что это мамон, плата за грех – это дрянное золото... или бумажки – что там было?.. Мы бы их швырнули в лицо американцу, говорю, да он так и сгиб, пропал за морем, господин пастор.

ПАСТОР МАНДЕРС. Так ли, добрый мой Энгстран?
(Мандерс заметно смягчается.)

ЭНГСТРАН. Да как же! Мы с Иоханной и порешили воспитать на эти деньги ребенка. И так и сделали. И я в каждом, то есть, гроше могу оправдаться.

ПАСТОР МАНДЕРС. Но это значительно меняет дело.

ЭНГСТРАН. Вот как оно все было, господин пастор. И смею сказать, я был настоящим отцом Регине, сколько сил хватало... Я ведь слабый.

ПАСТОР МАНДЕРС. Ну-ну, дорогой Энгстран...

ЭНГСТРАН. Но, смею сказать, воспитал ребенка и жил с покойницей в любви и согласии, учил ее и держал в повиновении, как указано в писании. И никогда мне на ум не впадало пойти к пастору да похвастаться, что вот, мол, и я раз в жизни сделал доброе дело. Нет, Якоб Энгстран сделает да помалкивает. Оно – что говорить! – не так-то часто, пожалуй, это с ним и бывает. И как придешь к пастору, так впору о грехах своих поговорить. Ибо скажу еще раз, что уже говорил: совесть-то не без греха.

ПАСТОР МАНДЕРС. Вашу руку, Якоб Энгстран.

Движение, полюсами которого являлись «гнев» и «прощение», завершено. Между ними – переход.

Характеры обоих героев абсолютно понятны. Энгстран, помимо того что он лжец, настолько же хороший психолог, насколько Мандерс наивен. Позднее, когда Энгстран уходит, фру Алвинг говорит Мандерсу: «Вы будете и останетесь большим ребенком, Мандерс».

Нора, напротив, ребенок, который становится зрелым человеком, и в наиболее полной мере это взросление раскрывается перед нами в сцене с Хельмером. Менее мастеровитый писатель превратил бы последний эпизод «Кукольного дома» в фейерверк острых реплик, таким образом создав скачкообразный конфликт в образе Норы. Тогда мы видели бы, как медленно меняется Хельмер, но не наблюдали бы за развитием Норы, и если бы она сообщила о своем намерении уйти от мужа без необходимого для такого шага переходного периода, то удивила бы нас – не сумев убедить. В жизни подобный переход действительно может произойти после всего лишь одной минуты обдумывания, но Ибсен преобразовал это размышление в действие, чтобы зрители могли увидеть и понять его.

Человек может разозлиться мгновенно, в тот самый момент, когда его оскорбили, но и тогда он неосознанно совершает мысленный переход. Ум воспринял оскорбление, взвесил отношения с обидчиком, обнаружил, что это неблагодарный человек, злоупотребивший дружеским отношением, вдобавок плюнувший в душу. Этот стремительный пересмотр взаимоотношений с обидчиком заставляет взглянуть на него по-другому. Подобные раздумья могут занять всего долю секунды. Таким образом, на мой взгляд, сиюминутная вспышка гнева – это не скачок, а результат мыслительного процесса, пусть даже очень быстрого.

Ничто в природе не совершает скачков в своем развитии, поэтому и на сцене такого тоже быть не может. Хороший драматург зафиксирует мгновенные движения ума, как сейсмограф, выписывающий кривую колебаний земной поверхности за тысячи миль.

Нора решила уйти от Хельмера после того, как он, обнаружив письмо Кrogстада, вышел из себя. В реальной жизни она могла бы смотреть на него, оцепенев от ужаса, не говоря ни слова. Она также могла бы отвернуться и уйти от взбешенного Хельмера. Такое возможно, но в пьесе это выглядело бы как скачкообразный конфликт и свидетельствовало бы о плохой драматургии. Автор должен обозначить все шаги, предшествующие принятию решения, независимо от того, показаны ли они посредством конкретных действий персонажа или отражены в его мыслительном процессе.

Можно написать пьесу об одном-единственном переходе. «Чайка» и «Вишневый сад» Антона Чехова построены именно таким образом, хотя при этом драматический переход от одного полюса к другому совершается в один шаг. Естественно, подобные пьесы, основанные

на одном переходе, развиваются медленно, но содержат конфликт, кризис и кульминацию, хотя и в уменьшенном масштабе.

Так, между «препятствованием честолюбивым планам» и «возмущением» есть переход. Многие авторы перескакивают от первого ко второму без остановки, поскольку им кажется, что реакция должна последовать незамедлительно. Однако даже в том случае, когда негодование вызвано чем-то внезапным, имеет место серия мелких движений – переходов, которые и приводят героя в конечное состояние.

Именно эти крохотные, занимающие долю секунды движения и являются в действительности предметом нашего интереса. Проанализируйте переход, и увидите, что смогли лучше узнать героя.

Прекрасный переход имеется в «Тартюфе», когда этот хитрый мерзавец наконец получает возможность оказаться наедине с женой Оргона. Он прикидывается святошей, но в то же время имеет виды на хорошенькую Эльмиру. Давайте понаблюдаем за ним – как он, стараясь казаться праведником, дойдет до предложения порочной любви, не снимая при этом маску благочестия?

Он так долго желал Эльмиру, что, естественно, теряет контроль над своими эмоциями, оказавшись с ней наедине. Он невзначай касается ее платья, но Эльмира настороже.

ЭЛЬМИРА.

Что с вами?

ТАРТЮФ.

Я люблюсь тканью...

Какая мягкая!..

ЭЛЬМИРА.

Нет-нет, оставьте! Страх

Щекотки я боюсь.

Отодвигает свое кресло. Тартюф снова придвигается.

ТАРТЮФ.

А этому вязанью

трогая косынку Эльмиры

Ведь нет цены! Как тонко и легко!

Что за изящество узора!

Вот в чем ушли мы далеко...

ЭЛЬМИРА.

Мы также далеко ушли от разговора...

(Этот отпор несколько остужает его пыл, и Тартюф становится более осмотрительным.)

ЭЛЬМИРА.

Не знаю, верить ли? Но всюду слышу я,

Что мой супруг нарушить слово хочет

И дочь свою за вас он будто прочит...

ТАРТЮФ.

Он намекал мне, но... увы, мечта моя

Лелеет счастье иное!

(Теперь он действует оглядкой. После первого разочарования он вынужден быть осторожнее.)

ЭЛЬМИРА.

Я понимаю вас... Вам чуждо все земное!

ТАРТЮФ.

Не с каменным же сердцем я рожден!..

(Он предполагает, что она догадывается о его намерениях. Никакого скачка. Он плавно движется к своей цели – признаться ей в любви.)

ЭЛЬМИРА.

Ваш взор всегда был к небу обращен...

ТАРТЮФ.

Небесному усердно поклоняясь,

И на земле – среди ее чудес –

Нередко мы встречаем, восторгаясь,

Прекрасные создания небес.

(Он на пути к цели.)

ТАРТЮФ.

Красавиц истинных немало в мире нашем,

Но лучезарной красоты

Все безупречные черты

В едином образе слились... в едином – вашем!..

(Почва подготовлена. Теперь он может идти в атаку.)

ТАРТЮФ.

Предстали вы – и в тот же миг,

Видением прелестным восхищенный,

Объятый трепетом неведомым, смущенный,

Земной любви блаженство я постиг!

Сначала думал я, что это искушение,

Что тешится сам дьявол надо мной,

И принял твердое решение –

Вас избегать и взглядом и мечтой...

Но скоро я прозрел: мне стало ясно,

Что я тревожился напрасно,

Что не грозит соблазн душе моей,

Что эта страсть не грех... и я отдался ей!

Не бойтесь дерзкого признанья:

Глубоко затаив заветные мечты,

От вашей нежной доброты,

Как нищий, жду я робко подаянья...

Отвергнутый – бежать ли должен я,

Блаженство мне изведать суждено ли,

Я покорюсь смиренно вашей воле...

Казните же иль милуйте меня!

(Свое наглое предложение он смягчает описанием мрачной участи, которая его ждет, если он будет отвергнут. Безусловно, этот человек – тонкий психолог!)

ЭЛЬМИРА.

Вы объяснились очень мило,

Но признаюсь, я так поражена...

Вас удержать, казалось бы, должна

Хоть набожность: не в ней ли ваша сила?

ТАРТЮФ.

Легко сказать!.. Ну да, я набожен – так что ж?

Ведь я и человек! К чему притворство, ложь?

Когда недуг любви переживаешь,

Когда над сердцем познаешь

Всю власть живой красы –
Тогда не рассуждаешь!

(Он ловко перекладывает вину на нее. Ни одна женщина не станет чересчур сердиться, если ее находят столь неотразимой.)

ТАРТЮФ.

Пусть эта речь в устах моих
Безумной, дикой назовется!
Не ангел я!.. А против чар таких
Простому смертному под силу ли бороться?
Молитвы, слезы, пост – все, все побеждено,
И вот, что молча лишь глазами
Да вздохами я выражал давно,
Решился наконец я выразить словами...
О, если бы суровая судьба
Мне улыбнулась вдруг – и ласкою сердечной
Утешили бы вы несчастного раба!
Я вас одну боготворил бы вечно...
Со мною вы вполне ограждены
От пересудов и от сплетен:
Чтоб толки возбуждать, я слишком незаметен –
Не то что эти болтуны,
Которым женщины внимают так охотно
И отдаются беззаботно!

(Обещание сохранить их возможные отношения втайне выдает в Тартюфе интригана, но он все же остается в образе святоши.)

ЭЛЬМИРА.

Вы убеждать умеете – нет спора...
Но обо всем, как добрая жена,
Я мужу рассказать должна:
Пусть видит он, что значит без разбора
Всех приближать и жаловать в друзья...

ТАРТЮФ.

О нет, владычица моя!
Вы не расскажете!.. Почтительно-любовным
Признанием я вас не оскорбил!
Смотря на вас, остаться хладнокровным –
Подумайте! – ведь это выше сил...

ЭЛЬМИРА.

Вы заслужили наказание –
Что толковать! Но я вас пощажу
И ничего Оргону не скажу;
За это вы дадите обещанье –
От Марианы пред отцом
Решительно и прямо отказаться
И в это дело уж потом

Ни под каким предлогом не мешаться.

(После этого перехода сцена естественным образом доходит до того момента, когда должен вспыхнуть конфликт. Дамис, сын Оргона, неожиданно появляется перед ними. Дамис подслушал их разговор, он в ярости.)

ДАМИС.

Ну нет!.. Я должен разгласить...

Я слышал все – теперь он в нашей власти!

Довольно нам из-за него сносить

Незаслуженные обиды и напасти!

Обману наглому конец!

Немедленно узнает все отец!..

ЭЛЬМИРА.

К чему, Дамис? Ведь я уж обещала,

Что пощажу его... Сегодняшний урок

Пойдет ему, надеюсь, впрок...

Я не обижена нимало:

Для любящей и преданной жены

Все эти глупости смешны –

И мужа из-за них тревожить не пристало...

(Атака была слишком неожиданной для Тартюфа. На какое-то время он теряет дар речи.)

ДАМИС.

Вы правы, может быть... но все-таки его,

По-вашему, щадить я не согласен:

Уж это было бы прямое баловство!

Его ли гнет над нами не ужасен?..

Пока отец им обольщен

И в святости его деяний убежден,

До той поры он только и опасен...

И этакий-то случай упустить?

Да я бы никогда не мог себе простить!..

ЭЛЬМИРА.

Дамис!..

ДАМИС.

Нет-нет! Не тратьте слов бесплодно!

Я так решил... я так хочу!

Вы поступайте как угодно,

А я себя утешу – отомщу!..

...

ЭЛЬМИРА.

Я остаюсь при том же мнении:

Какая надобность все мужу говорить?

Наш долг совсем не в этом, а в уменье

Себя самой, без мужа, защитить!

И если б вы меня хоть каплю уважали –

Вы ничего бы не сказали!

ОРГОН.

Я в ужасе!.. Что слышу я, мой брат?

Их обвинения неужто справедливы?!

В этом переходе присутствует незримый конфликт, который постепенно, в равномерном темпе, нагнетает напряжение по ходу действия и достигает переломного момента. Первая кульминация – Тартюф открыто говорит о своей любви, вторая – Дамис обвиняет его в вероломстве.

После того как входит Оргон, мы можем наблюдать еще один переход, который совершает Тартюф. Вероломное признание своей вины, якобы в истинно христианском духе, возвышает его в глазах Оргона и заставляет того лишить сына наследства.

Конфликт набирает все большую интенсивность, и между предшествующим и следующим конфликтами имеется ощутимый переход, обуславливающий все нарастающее напряжение.

Много лет назад умер отец одного из наших друзей. После похорон я пришел в его дом, где вся семья сидела в глубокой скорби. Женщины плакали, мужчины смотрели в пол застывшим взглядом. Атмосфера была настолько гнетущей, что я решил прогуляться. Спустя полчаса я вернулся, открыл дверь и застал скорбящих врасплох. Они смеялись от души, но при моем появлении резко оборвали смех. Им стало стыдно. Что случилось? Как они могли смеяться, в то время как были действительно убиты горем?

Я уже сталкивался с подобными ситуациями, и этот переход меня заинтриговал. Посмотрим на сцену из пьесы Джорджа Кауфмана и Эдны Фербер «Обед в восемь». Герои начинают с «раздражения» и переходят к «ярости» – попробуем проследить этот переход. Приведенный нами отрывок – последняя часть первой сцены, третий акт.

ПАККАРД (*входит в комнату широким шагом*). Ты чертовски странно себя ведешь, моя милая, и я сыт по горло.

КИТТИ. [*Недовольная, еще не рассерженная, но начинающая переходить к гневу*]. Да? И что дальше?

ПАККАРД. [*Не имеет в виду ничего дурного. Официальным тоном, словно зачитывая частное определение*]. Я скажу тебе, что дальше. Я тружусь не покладая рук. Я оплачиваю счета. А ты мне подчиняешься.

КИТТИ. [*Рассматривает это как вызов и контратакует. Она встает, размахивая щеткой для волос*]. За кого ты меня принимаешь? За свою первую жену из Монтаны?

ПАККАРД. [*Считает это ударом ниже пояса, и ему это не нравится*]. Ты ее сюда не примешивай!

КИТТИ. [*Чует, что пахло жареным. Это его слабое место, и старая обида лишает ее всякой осторожности*]. Ах, эта бедняжка с мучнистым лицом и плоской грудью, ей никогда не хватало духу дать тебе отпор!

ПАККАРД. [*Все еще хочет прекратить спор. Его переход к гневу нетороплив, приходится подкидывать дрова*]. Замолчи, тебе говорят!

КИТТИ. [*Подкидывает дровишек в огонь*]. Стирать твой засаленный комбинезон, готовить и прислуживать тебе в жалкой хибарке! Неудивительно, что она умерла!

ПАККАРД. [*Приходит в дикий гнев – скачок*]. Будь ты проклята!

КИТТИ. [*Размахивая щеткой*]. Что ж, со мной у тебя этот номер не пройдет! Себя я не позволю попирать, ты, трепло! [*Отворачивается от него и бросает щетку в кучу скляночек и баночек на туалетном столике*].

ПАККАРД. Ах ты, мелкое дешевое ничтожество! У меня руки чешутся вышвырнуть тебя прямиком туда, где я тебя подобрал, в гардеробную «Клуба готтентотов», или что это была за грязная забегаловка.

КИТТИ. Нет, ты этого не сделаешь! [*Движение вверх совершается стремительно. Вскоре переход будет завершен*].

ПАККАРД. А потом можешь возвращаться домой и жить со своей распрекрасной семейкой, все там же, в железнодорожных вагонах в Пассеике. Вечно пьяный папаша да братец-бан-

дюган, которого я без конца выручаю. В следующий раз он может допрыгаться до кутузки, и я прослежу, чтобы он туда попал.

КИТТИ. Ты попадешь туда раньше, жулик!

ПАККАРД. И заруби себе на носу! Если эта хнычущая попрошайка, твоя мамаша, еще раз явится в мой офис, я прикажу, чтобы из нее весь дух вытрясли и спустили с лестницы, по всем шестидесяти ступенькам, бог свидетель! *[Тина входит, когда Дэн почти закончил свою речь. У нее в руке сумочка Китти, украшенная драгоценными камнями, где лежат пудра, помада, портсигар и прочее. Оказавшись в эпицентре бури, она теряется. Дэн на последнем слове, совпадшем с появлением Тины, хватывается у нее сумочку, швыряет на пол и толкает Тину, так что та вылетает из комнаты.]*

КИТТИ. *[Переход завершен. Это ее первый настоящий бунт. Отныне она должна двигаться быстрее, и ее переход достигает еще большей высоты.]* Эй, ты, подними! *[Вместо ответа Дэн яростно пинает сумочку, которая отлетает в угол комнаты, позади нее.]* Браслеты, значит? *[Она хватается усыпанный драгоценными камнями семисантиметровый обруч, швыряет об пол и в бешенстве отправляет пинком через всю комнату.]* Это показывает, как плохо ты знаешь женщин! Ты думаешь, раз подарил мне браслет... А знаешь, почему ты мне его подарил? Потому что сладил очередную грязную сделку и хотел, чтобы я таскала это на себе и все видели бы, какая ты большая шишка! Ты сделал это не для того, чтобы меня порадовать! *[Она не знает, куда ее заведет гнев, но бросается во тьму неизвестности.]*

ПАККАРД. Ну да, конечно! А как насчет этого дома и всех твоих нарядов, мехов и автомобилей! Вдобавок полная свобода и можно сорить деньгами, сколько пожелаешь! Ни одной жене в мире не жилось слаще, чем тебе! Я тебя из грязи вынул, и вот она, благодарность!

КИТТИ. *[Как хорошая гонимая, наконец берет след. Теперь она знает, куда идет.]* Благодарность – за что? За то, что наряжаешь меня как куклу и бросаешь одну, каждый день, каждую ночь! Ты никогда никуда меня не берешь! Вечно играешь в покер и ужинаешь со своими друзьями в мужской компании – если не врешь, конечно. *[Она двигается к новой цели – следите за ней.]*

ПАККАРД. Хорошенькое дело! *[Все еще ни о чем не подозревающий, он готов пойти на мировую.]*

КИТТИ. Ты всегда или приходишь, или уходишь, похваляясь, каким крутым только что был или будешь сейчас. Ты никогда не думаешь обо мне, не делаешь милых мелочей, которые так нравятся женщинам, – ты мне цветка за всю жизнь не подарил! Если я хочу украсить себя цветами, то иду и покупаю их! *(Указывает на дверь, где недавно стояла Тина с орхидеями.)* Какая женщина хочет сама себе покупать цветы! Никогда не сядешь, не поговоришь со мной, не спросишь, чем я занималась, как у меня дела, ни о чем!

ПАККАРД. Ну так пойди и найди себе занятие! Останавливать не стану!

КИТТИ. Конечно, не станешь! Ты думаешь, я сижу дома день-деньской, любясь браслетами! Ха! Нашел дурочку! Чем я, по-твоему, занимаюсь, пока ты проворачиваешь свои грязные дела? Сижу и жду, когда папочка придет домой! *[Теперь конфликт достигает кризиса.]*

ПАККАРД. К чему ты клонишь, жалкая...

КИТТИ. Думаешь, ты единственный мужчина, кого я знаю, – ты, большая шишка. Так вот, не единственный! Есть кое-кто... Мне одного знакомства с ним хватило, чтобы понять, какое ты напыщенное ничтожество! *[Переход снова завершен – кульминация.]*

ПАККАРД. *[Совершая восходящее движение, контратакует.]* Да как ты – ты...

КИТТИ. *[Помогая ему – она хочет увидеть его в бешенстве. Они направляются к новому переходу и новому конфликту – на более высоком уровне.]* Тебе это не по вкусу, верно, мистер член кабинета!

ПАККАРД. *[Все еще не может оправиться от шока. Переход от удара к осознанию еще не завершен.]* Ты хочешь сказать, что наставляла мне рога с другим мужчиной!

КИТТИ. *[Сейчас она стоит на тонком льду, но решает идти до конца.]* Да! И что ты собираешься с этим делать? Ты, пустозвон!

ПАККАРД. *(Шумно выдыхая, как разъяренный самец.)* Кто он?

КИТТИ. *(Со злобным удовлетворением.)* Лучше тебе этого не знать!

ПАККАРД. *(Выкручивает ей запястье. Китти вскрикивает.)* Кто он, отвечай!

КИТТИ. Не скажу.

ПАККАРД. Говори, или я тебе все кости переломлю!

КИТТИ. Не скажу! Ты меня не убьешь, и я ничего не скажу!

ПАККАРД. Я узнаю, я... *(Отпускает ее запястье.)* Тина! Тина!

КИТТИ. Она не знает. *(Недолгое время оба стоят молча и ждут появления Тины. Тина медленно просачивается в дверь и делает шаг-другой в комнату; несмотря на удивленно-невинное выражение ее лица, очевидно, что она подслушивала. Она проходит вперед и оказывается между двумя молчаливыми фигурами.)*

ПАККАРД. Кто приходил в этот дом?

ТИНА. Ась? *[Далее легко и естественно готовится переход.]*

КИТТИ. Ты же не знаешь, верно, Тина?

ПАККАРД. Заткнись, шлюха. *(Снова поворачивается к Тине.)* Ты знаешь и скажешь. Что за мужчина повадился ходить в этот дом?

ТИНА. *(Яростно качая головой.)* Никого я не видала.

ПАККАРД. *(Хватает ее за плечо и слегка встряхивает.)* Еще как видала. Ну же, кто здесь бывает? Кто был здесь на прошлой неделе? Кто был здесь, когда я ездил в Вашингтон?

ТИНА. Никто... никто... только доктор.

ПАККАРД. Нет, нет, я не об этом спрашиваю. Какой мужчина шастает сюда тайком от меня?

ТИНА. Я никогошеньки не видала.

КИТТИ. *[Убивает двух зайцев одним выстрелом – он ревнует, но не подозревает доктора, мужчину, которого любит Китти.]* Ха! Что я тебе говорила!

ПАККАРД. *(Смотрит на нее, словно пытаясь сообразить, как вытрясти из нее правду. Решает, что это безнадежно. Толкает ее к двери.)* Убирайся отсюда к чертовой матери. *(Китти стоит в ожидании того, какой оборот примут дальнейшие события. Паккард топчется на месте. Резко разворачивается.)* Я с тобой разведусь. Вот что я сделаю. Я разведусь с тобой, и ты не получишь ни цента. Вот что полагается за то, что ты сделала.

КИТТИ. Ты ничего не докажешь. Сначала нужно доказать.

ПАККАРД. Докажу. Найму детективов. Они выследят его. Хотел бы я сцапать этого молодчика. Вцепиться ему в горло. Так я и сделаю. Я его достану. Я убью его, а тебя вышвырну, как бродячую кошку.

КИТТИ. Вот как? Значит, вышвырнешь меня? Что же, прежде чем вышвыривать, дважды подумай. Мне-то не придется нанимать детективов, чтобы доказать то, что у меня на тебя есть.

ПАККАРД. У тебя ничего на меня нет.

КИТТИ. Нет? Ты ведь хочешь поехать в Вашингтон? Стать важной птицей и указывать президенту, что да как? Хочешь заняться политикой? *(В ее голосе проступает лютая ярость.)* Ну так я знаю про политику. И я все знаю о грязных сделках, которые ты проворачивал. Бог свидетель, до чего мне это наскучило: бизнес Томпсона, старый мошенник Кларк, а теперь еще и это дельце с Джорданом. Ты его до нитки обобрал. Когда я об этом расскажу, вонь поднимется до небес. Политика! Ты не сможешь пойти в политику. Ты вообще никуда не сможешь пойти. Даже в мужскую уборную в «Асторе».

ПАККАРД. Ах ты, змея. Мелкая ядовитая гремучка. Между нами все кончено. Я все-таки пойду на этот обед у Фернклиффа, но после этого вечера – полный разрыв. И я не стал бы брать тебя туда, если бы эта встреча у Фернклиффа не была для меня важнее, чем ты. Сегодня

ночью я выметаюсь, ясно тебе? Завтра пришлю кого-нибудь за своей одеждой. А ты можешь сидеть здесь и получать цветы от своего сердечного друга. Между нами все кончено. (*Паккард в раздражении уходит в свою комнату и хлопает дверью.*) [*Переход завершен.*]

Эта сцена начинается с *раздражения* и заканчивается *яростью*. Промежуточные шаги ведут нас от первого полюса к последнему.

Зачастую посредственные писатели совершают одну и ту же ошибку: они игнорируют переход, уверенные в том, что созданные ими образы вполне реалистичны. Действительно, герой иногда может осуществить переход лишь мысленно, даже не осознавая этого, но он все-таки есть, и автор должен показать его наличие. В мелодрамах этого приема нет, шаблонным персонажам он тоже не свойственен, хотя именно переходы являются основой настоящей драмы.

Юджин О'Нил придумал множество способов, как донести до зрителей мысли своих героев, но ни один из них не может сравниться с таким простым методом, как переход, которым пользовались Ибсен и другие великие драматурги.

В прекрасной одноактной пьесе Антона Чехова «Медведь» есть выразительный пример очевидного перехода. Ее героиня, Попова, барыня, соглашается «стреляться» с другим героем, Смирновым, поскольку оскорбила его.

СМИРНОВ. Пора, наконец, отрешиться от предрассудка, что только одни мужчины обязаны платить за оскорбления! Равноправность так равноправность, черт возьми! К барьеру!

ПОПОВА. Стреляться хотите? Извольте!

СМИРНОВ. Сию минуту!

ПОПОВА. Сию минуту! После мужа остались пистолеты... Я сейчас принесу их сюда... (*Торопливо идет и возвращается.*) С каким наслаждением я влеплю пулю в ваш медный лоб! Черт вас возьми! (*Уходит.*)

СМИРНОВ. Я подстрелю ее, как цыпленка! Я не мальчишка, не сентиментальный щенок, для меня не существует слабых созданий! [*Движение к ослаблению началось.*]

ЛУКА [*слуга*]. Батюшка родимый!.. (*Становится на колени.*) Сделай такую милость, пожалей ты меня, старика, уйди ты отсюда! Напужал до смерти, да еще стреляться собираешься!

СМИРНОВ (*не слушая его*). Стреляться, вот это и есть равноправность, эмансипация! Тут оба пола равны! Подстрелю ее из принципа! Но какова женщина? [*Начинается видимый переход.*] (*Дразнит.*) «Черт вас возьми... влеплю пулю в медный лоб...» Какова? Раскраснелась, глаза блестят... Вызов приняла! Честное слово, первый раз в жизни такую вижу...

ЛУКА. Батюшка, уйди! Заставь вечно Бога молить!

СМИРНОВ. Это – женщина! Вот это я понимаю! Настоящая женщина! Не кислятина, не размазня, а огонь, порох, ракета! Даже убивать жалко!

ЛУКА (*плачет*). Батюшка... родимый, уйди!

СМИРНОВ. Она мне положительно нравится! Положительно! Хотя и ямочки на щеках, а нравится! Готов даже долг ей простить... и злость прошла... Удивительная женщина!

В конце сцены перемена слишком очевидна. Этому приему не хватает тонкости, присущей переходам в пьесе «Кукольный дом», – там их немало, и они являются неотъемлемой частью пьесы Ибсена..

Без перехода не может быть развития персонажей или нарастания конфликта. Т. А. Джексон пишет в своей книге «Диалектика»:

Если рассматривать качественный аспект... очевидно, что Вселенная не может находиться в одном и том же состоянии в течение двух моментов времени, следующих друг за другом.

Если перефразировать это высказывание в наших целях, становится ясно, что пьеса не может быть одной и той же и в данную минуту, и в следующую за ней.

Герой, который перемещается от одного полюса к противоположному, например от религиозности к атеизму или наоборот, должен постоянно находиться в движении, чтобы преодолеть это безграничное пространство в отведенные два часа театрального действия.

Любая ткань, любая мышца и кость нашего тела обновляются каждые 7 лет. Наши представления и взгляды на жизнь, надежды и мечты также постоянно меняются. Эта трансформация настолько незаметна, что обычно мы не отдаем себе отчета, что она происходит в нашем организме и в сознании. *Это переход: мы не бываем одинаковыми каждые следующие друг за другом моменты времени.* Переход – это элемент, заставляющий пьесу двигаться без каких-либо сбоев, скачков или разрывов. Он соединяет элементы, которые на первый взгляд ничем не связаны между собой, такие как зима и лето, любовь и ненависть.

2

Один, два, три, четыре, пять, шесть, семь, восемь, девять, десять. Это идеальный нарастающий конфликт. Скачкообразный конфликт неравномерен: один, два – пять, шесть – девять, десять.

В реальной жизни скачкообразного конфликта не существует. Фраза «перескочить к заключению» означает ускорение, а не разрыв мыслительного процесса.

Вот начальная сцена пьесы Пола Питерса и Джорджа Склара «Грузчик». Это короткая сцена, но в ней есть скачок. Попробуйте его найти.

ФЛОРРИ. Ну же, Билл, что это с нами творится? Почему мы вечно сваримся? Раньше мы такими не были. *(Кладет руку ему на плечо.)*

БИЛЛ *(сбрасывая ее руку)*. Да отстань ты!

ФЛОРРИ. Свинья! *(Плачет.)*

БИЛЛ. Все вы одинаковы, замужние потаскухи. Вечно не знаете, когда остановиться.

ФЛОРРИ *(влепляет ему пощечину)*. Не смей так со мной разговаривать!

БИЛЛ. Ладно, ладно. Мне же лучше. Только между нами теперь все кончено, заруби себе на носу. Видеть тебя больше не хочу, и чтоб не смела больше являться ко мне на работу. Возвращайся к своему тряпке-муженьку и попробуй для разнообразия полюбить его. Он в этом точно нуждается. *(Поворачивается к выходу.)*

ФЛОРРИ. Погоди-ка, Билл Ларкин.

БИЛЛ. Закрой рот! И не вздумай названивать мне с этой вечной придумкой, будто должна сказать мне что-то важное.

ФЛОРРИ. Я скажу тебе что-то важное прямо сейчас. Я писала те письма Хелен, да будет тебе известно. И это еще не все. Я с тобой расправлюсь, вот увидишь. Я пойду к Хелен и расскажу ей, за какую свинью она собралась замуж. Не думай, что можешь так со мной обойтись и тебе это с рук сойдет. Может, с другими женщинами сходило, но на этот раз не на такую напал, дорогуша. Ничего у нас еще не кончено, даже не надейся. Все только начинается.

БИЛЛ. Ах ты, чертова... *(В ярости хватая ее за горло. Она колотит его по лицу и визжит. Он начинает избивать ее в слепой ярости. Она кричит громче и падает. Хлопают двери, слышатся голоса. Билл убегает.)*

ФРОЙДИ *(за сценой)*. Флорри, это ты? Флорри? Где ты?

Вернемся к тому моменту, когда Билл говорит: «Закрой рот!», и прочтем речь Флорри. Она заявляет, что написала какие-то письма девушке, на которой Билл хочет жениться, и мы думаем, что он вот-вот придет в ярость. Однако она продолжает свою довольно длинную, речь, а он ничего не делает. Это статичность. Единственная живая реплика в этой речи – первое

предложение, и оно не вызывает никакой реакции. Выводит же его из себя нечто настолько тривиальное, что его реакция оказывается не чем иным, как скачкообразным конфликтом.

Авторы неосознанно ощущали необходимость перехода, но, не понимая принципа, вывернули процесс наизнанку. Поэтому они создали статичный конфликт, за которым следует скачкообразный, – а это признак того, что с проработкой персонажа что-то не так. Начиная с предупреждения «Закрой рот!» и до конца монолога Флорри очень трудно догадаться, о чем думает Билл, по крайней мере зрителям это совершенно непонятно. Если бы она начала так: «Не думай, что можешь так со мной обойтись и тебе это с рук сойдет!» – у него был бы шанс отреагировать какой-то контратакой. Тогда она могла бы продолжить: «Может, с другими женщинами сходило, но на этот раз не на такую напал, дорогуша!» Нетерпение и нарастающее раздражение Билла заставили бы ее поторопиться: «Я пойду к Хелен и расскажу ей, за какую свинью она собралась замуж». Для Билла это и возможность пригрозить, что он ударит ее, если она подойдет к Хелен, и атака, заставляющая ее произнести самую сильную реплику: «Я написала те письма Хелен, да будет тебе известно». Теперь причины его ярости совершенно очевидны, он начинает избивать ее.

Таким образом, мы могли бы наблюдать переход от *раздражения* к *бешенству*. В нынешней интерпретации этой сцены ее самая сильная реплика тонет в многословной тираде. Билл вынужден стоять, смотреть на Флорри – статичность, затем вдруг начинает ее избивать – скачок – после бледной и непоследовательной реплики.

Теперь прочитаем сцену из пьесы Альберта Мальца «Шахта» и попытаемся найти еще один скачкообразный конфликт – отсутствие перехода. В данном случае недостаток гораздо более серьезен, чем только что рассмотренный нами, поскольку здесь закладывается основа будущего поведения героя.

ПРЕСКОТТ. *[Он хочет, чтобы Джо стал провокатором.]*...я одно знаю: хочешь, чтоб в карманах звенели деньжата, так держись того, у кого они водятся. Эт-точно! Оно, конечно, может, тебе на деньги плевать. Да только я тебе так скажу, моя баба не будет сидеть голодная, и мальчонка мой не полезет горбатиться в шахту, вот уж нет! Ты уж поразмысли об этом, парень. *(Встает.)* Я так понимаю, тебе, Иола, тяжело приходится. Ну, так... *(Пожимает плечами и идет к двери.)* Дай мне знать, когда твой парнишка возвращается. Если все ж таки передумаешь, друг, вряд ли кто уведет у тебя эту работу раньше завтрава. *(Выходит. Повисает молчание.)*

ИОЛА. Джо... *(Джо не откликается. Она поднимается и наклоняется к нему, положив ладонь ему на плечо.)* Джо... да плевать я хотела... Не терзайся ты, обойдусь я без доктора. Ничего я не боюсь. *(Начинает плакать.)* И не буду бояться, Джо... *(Ее сотрясают рыдания.)*

ДЖО *(пытаясь взять себя в руки)*. Не плачь, Иола! Не надо! Не хочу, чтоб ты плакала!..

ИОЛА *(глотая слезы)*. Сама не хочу, Джо... сама не хочу. *(Садится со сцепленными руками. Она дрожит всем телом. Джо пересекает комнату, смотрит на нее, снова принимается ходить.)*

ДЖО *(внезапно разворачивается и кричит)*. Ты что же, хочешь, чтоб я пошел в стукачи?

ИОЛА. Нет! Не хочу я... не хочу.

ДЖО. Ты что же думаешь, я не хочу получить работу? Еды купить? Доктора позвать? Думаешь, я хочу, чтоб ты сама рожала, может, умерла бы?

ИОЛА. Нет, Джо, я ничего такого не...

ДЖО. Иисус! Как быть-то? *(Молчание. Он расхаживает, затем садится. Начинает все сильнее стучать стиснутым кулаком по столу. Наконец опускает кулак со всей силы, и снова наступает тишина.)* Человек должен быть человеком. Жить по-человечески. Есть по-человечески, иметь женщину, дом... *(Вскакивает.)* Не дело человеку жить в норе, ровно дикому зверю...

МЭРИ (*заспанная, открывает дверь из другой комнаты*). Стряслось чего? Слышу, кричит кто.

ДЖО (*берет себя в руки*). Никто не кричит, Мэри. Это с улицы. Нам поговорить надоть. МЭРИ. Спать пора.

ДЖО. Мы уж ложимся.

МЭРИ. Не горюйте. Все сладится. (*Колеблется.*) Я за вас помолюсь. (*Она уходит. Молчание.*)

ДЖО (*со смешком*). Она за нас помолится. (*Пауза.*) Перед тобой теперь большой босс, Иола! Должен же человек маленько о себе позаботиться! Не согласный я, чтоб Тони гробился в коксовой печи... в шахте... (*Шепотом.*) Не согласный, чтоб ты осталась одна с малявкой... ты все время в шали, Иола. (*Подходит к ней.*) Хочешь спрятать живот? Стыда боишься... из-за малявки? А мне не стыдно. Мне малец по душе... Что ты думаешь, он не спит сейчас? (*Прикладывает ухо к ее животу.*) Спит. Он рано засыпает. Как только гудок дают. (*Он издает короткий смешок, потом обеими руками берет ее за лицо.*) Нравлюсь я тебе, Иола?

ИОЛА. Джо, а ты проводи его, а? Мистера Прескотта. согласишься, станешь работать, только ему ничего не будешь рассказывать, а? (*Пауза. Ладони Джо отодвигаются от ее лица.*)

ДЖО (*медленно, тихо, словно утверждая что-то, известное им обоим*). И верно. Точно, точно, Иола. Проведу его. Получу работу. Буду доносить ему разные пустяки, от которых никому не убудет. И верно.

ИОЛА (*страстно*). Никто не прознает! Ни к чему нам об этом болтать... да и ненадолго это. Тони тоже ничего не скажем.

ДЖО (*все так же медленно*). Верно, верно, обдурю его. Будет работа. Будет доктор. Деньжат побольше. Погожу чутка – и скажу: на этом все, прости-прощай... Верно. (*Пауза. Он прижимается головой к ее груди. Боязливо, словно пытаясь ее убедить.*) По-человечески надо жить, Иола. (*Поднимает голову. С растущей болью и отчаянной решимостью.*) Не дело человеку жить в норе, ровно дикому зверю!

Занавес.

Вернемся в конец монолога Джо, где он спрашивает: «Нравлюсь я тебе, Иола?» В ответ она предлагает ему обманывать мистера Прескотта. Возможно, она постоянно об этом думала, но зрителям не дали этого понять. Когда Прескотт уходит, она говорит Джо, что не ждет от него жертвы, – а дальше, две страницы спустя, меняет решение на противоположное. Это обоснованное изменение, но мы должны знать, как оно произошло.

Джо усугубляет этот очевидный скачок еще сильнее – он моментально с ней соглашается. Решение настолько стремительно, что так просто не может быть. Разве Джо не знает, что влечет за собой этот шаг? Разве не понимает, что, безусловно, станет изгоем, а может, и лишится жизни? Или считает, что сможет перехитрить и компанию, и своих друзей? Мы не знаем, что он думает.

Если бы мы могли проследить за ходом мысли Джо, – увидеть то, что видит он, думая о боссах, охранниках, черных списках, остракизме, – его падение показалось бы нам несоизмеримо более трагическим.

Этот скачкообразный конфликт и отсутствие перехода предопределили судьбу пьесы. Образ Джо не был создан на основе принципа трехмерности. Автор так и не дал ему шанса на победу в борьбе – он распорядился судьбой Джо, вместо того чтобы позволить ему сделать собственный выбор.

Джо должен был принять решение после гораздо более длительных раздумий, невероятно напряженной борьбы с Иолой, мучительных колебаний, и тогда оно вылилось бы в нарастающий конфликт.

Посмотрим на Нору. Переход от отчаяния к решению уйти от мужа является быстрым, но логичным. Малыц пытается оформить переход дважды или трижды, но делает это неук-

люже. Когда Джо говорит: «Должен же человек маленько о себе позаботиться!» – мы догадываемся, что он начинается склоняться к мысли о том, чтобы стать провокатором. Однако через несколько реплик он заявляет, что не будет стыдиться, если Иола перестанет прятать живот под шалью, – и как сама Иола, так и зрители понимают, что он не собирается соглашаться на эту работу. Иначе зачем она стала бы просить его согласиться и обхитрить босса?

Эти скачки туда-сюда между негативом и позитивом препятствуют развитию Джо, тем самым искажая главную мысль пьесы. Нет сомнений в том, что Джо – слабый герой, он никогда не знает, чего хочет. Если бы автор заявил, что именно поэтому он и стал провокатором, я бы посоветовал ему прочитать главу «Сила воли героя».

Вопрос. Вы объясняли, что самое главное в пьесе – движение. Но видим ли мы каждый поворот колеса, когда движется автомобиль? Нет, потому что, если машина едет, это для нас неважно. Мы и так знаем, что колеса крутятся, потому что чувствуем движение автомобиля.

Ответ. Автомобиль может дергаться, останавливаться, дергаться, останавливаться, – и так до бесконечности. При этом он находится в движении, это верно, но такая манера езды вытрясет из вас дух за полчаса. Переключение передач можно сравнить с переходом в пьесе, потому что это шаг от одной скорости к другой. Как дергающийся автомобиль трясет вас физически, так и череда скачкообразных конфликтов сотрясает эмоционально. Вы задали интересный вопрос: должны ли мы отслеживать каждый оборот колеса? Должны ли фиксировать каждый момент перехода? Ответ: нет. Это не обязательно. Если вы заложили определенное движение в переход и это проливает свет на направление мыслей героя, то этого, как мне кажется, достаточно. Все зависит от способности драматурга сконцентрировать действие при использовании такого приема, как переход, тем самым задавая направление основного движения пьесы или способствуя ему.

10. Кризис, кульминация, развязка

Родовые муки представляют собой кризис, а момент родоразрешения – его кульминация. Результат этого процесса, будь то жизнь или смерть, будет развязкой.

Герой пьесы «Ромео и Джульетта» Ромео, надев маску, отправляется в дом ненавистных Капулетти, чтобы взглянуть на свою любовь, Розалину. Там он встречает другую девушку, настолько красивую и очаровательную, что безумно влюбляется в нее (кризис). Он с ужасом обнаруживает, что Джульетта принадлежит к роду Капулетти (кульминация), смертельного врага его семьи. Тибальт, племянник госпожи Капулетти, узнает Ромео и пытается убить его (развязка).

Тем временем Джульетта также понимает, что Ромео – член семейства Монтекки, и делится своими скорбями с луной и звездами. Ромео, ведомый силой невероятной любви к Джульетте, возвращается к ее дому и слышит, что она говорит (кризис). Они решают пожениться (кульминация). На следующий день в келье брата Лоренцо, друга Ромео, они заключают брак (развязка).

В каждом акте кризис, кульминации и развязка следуют друг за другом, как день следует за ночью. Рассмотрим этот вопрос подробнее на примере другой пьесы.

Угроза Кругстада Норе в «Кукольном доме» – это кризис.

КРУГСТАД. Позвольте сказать вам вот что. Если я лишусь своего положения во второй раз, вы потеряете свое вместе со мной.

Кругстад имеет в виду, что раскроет ее участие в подлоге, если она не убедит Хельмера не лишать его занимаемой должности.

Эта угроза, независимо от результата, становится поворотным моментом в жизни Норы – кризисом. Если бы она могла повлиять на Хельмера и тот оставил бы Кругстада в банке, это стало бы вершиной всех предшествующих событий – кульминацией. Но и отказ Хельмера не увольнять Кругстада стал бы кульминацией этой сцены.

Уверяю тебя, мне просто невозможно было бы работать вместе с ним;
я испытываю прямо физическое отвращение к таким людям, –

заявляет Хельмер, и это утверждение подводит нас к наивысшей точке этой сцены – кульминации. Он непреклонен. Кругстад выдаст ее – и Хельмер скажет, что женщина, подделывающая подписи, не годится на роль матери. Скандалом дело не кончится, и она потеряет Хельмера, которого любит, и детей. Развязка – ее страх.

В следующей сцене она предпринимает еще одну попытку уговорить Хельмера, но он по-прежнему непоколебим. Она обвиняет его в мелочности. Он задет за живое. Кризис. Теперь Хельмер полон решимости. Он говорит:

ХЕЛЬМЕР. Вот как!.. Надо положить всему этому конец.

Он зовет служанку и велит немедленно отправить письмо, что она и делает.

НОРА (*затаив дыхание*). Торвальд, что это было за письмо?

ХЕЛЬМЕР. Увольнение Кругстада.

НОРА. Верни, верни назад, Торвальд! Еще не поздно, Торвальд, верни! Ради меня, ради себя самого, ради детей. Слышишь, Торвальд, верни. Ты не знаешь, как это может отозваться на всех нас.

ХЕЛЬМЕР. Поздно.

Кульминация. Развязкой является отказ Норы от борьбы. Этот кризис, как и кульминация, разыгрывается на более высоком уровне, чем предыдущий. Прежде Хельмер лишь угрожал, теперь он выполнил угрозу. Кругстад уничтожен.

Вот следующая сцена, где кризис, кульминация и развязка снова поднимаются на ступень выше. Обратите также внимание на безупречный переход от предыдущего кризиса к приближающемуся.

Крогстад незаметно входит через кухню. Он получил документ о своем увольнении. Хельмер находится в другой комнате. Нора в ужасе от того, что он может застать здесь этого человека. Она запирает дверь на задвижку и просит Крогстада: «Говорите потише – муж дома».

КРОГСТАД. И пусть его.

НОРА. Что вам нужно от меня?

КРОГСТАД. Узнать кое о чем.

НОРА. Так скорее. Что такое?

КРОГСТАД. Вам, конечно, известно, что меня уволили.

НОРА. Я не могла помешать этому, господин Крогстад. Я до последней крайности отстаивала вас, все напрасно.

КРОГСТАД. Значит, ваш муж так мало любит вас? Знает, что я могу навлечь на вас, и все-таки отваживается?..

НОРА. Как вы можете думать, что он знает об этом?

КРОГСТАД. Нет, я, в сущности, и не думал. Не в характере моего милого Торвальда Хельмера было бы выказать столько мужества...

НОРА. Господин Крогстад, я требую уважения к моему мужу.

КРОГСТАД. Помилуйте, я с должным уважением. Но раз вы держите это дело под таким страшным секретом, я смею предполагать, что вы теперь лучше, нежели вчера, понимаете, что, собственно, вы совершили.

НОРА. Лучше, чем вы могли бы когда-нибудь объяснить мне.

КРОГСТАД. Еще бы, такой плохой законник, как я!..

НОРА. Что же вам нужно от меня?

КРОГСТАД. Я пришел только взглянуть, как у вас обстоят дела, фру Хельмер. Я весь день о вас думал. Ростовщик, крючкотвор, ну, словом, такой, как я, тоже, видите ли, не лишен того, что называется сердцем.

НОРА. Так и докажите это. Подумайте о моих маленьких детях.

КРОГСТАД. А вы с вашим мужем подумали о моих? Ну да теперь все равно. Я хотел только сказать вам, что вам нет нужды слишком принимать к сердцу это дело. На первых порах я не стану возбуждать против вас судебного преследования.

НОРА. Не правда ли? О, я знала, знала.

КРОГСТАД. Все можно еще покончить миром. Незачем вмешивать сюда людей. Дело останется между нами троими.

НОРА. Муж мой никогда ничего не должен знать об этом.

КРОГСТАД. Как же вы помешаете этому? Или вы можете уплатить все сполна?

НОРА. Нет, сейчас, сразу – не могу.

КРОГСТАД. Или, быть может, у вас в виду какая-нибудь другая комбинация – вы достанете денег на днях?

НОРА. Никакой такой комбинации, которою бы я могла воспользоваться.

КРОГСТАД. Да она и не помогла бы вам все равно. Выложи вы мне хоть сейчас чистоганом какую угодно сумму – вам не получить от меня обратно вашей расписки.

НОРА. Так объясните же, что вы хотите с ней сделать.

КРОГСТАД. Только оставить ее у себя... сохранить. Никто посторонний и знать ничего не будет. Поэтому если бы вы теперь пришли к какому-нибудь отчаянному решению...

НОРА. Именно.

КРОГСТАД. Если бы задумали бросить дом и семью...

НОРА. Именно!

КРОГСТАД. Или додумались бы кое до чего еще похуже...

НОРА. Откуда вы знаете?

КРОГСТАД. Так оставьте эти затеи.

НОРА. Откуда вы знаете, что я додумалась до этого?

КРОГСТАД. Большинство из нас думает об этом – вначале. И я тоже в свое время... Да духу не хватило...

НОРА (*упавшим голосом*). И у меня.

КРОГСТАД (*вздыхнув с облегчением*). Да, не так ли? И у вас, значит, тоже? Не хватает?

НОРА. Не хватает, не хватает.

КРОГСТАД. Оно и глупо было бы. Стоит только первой домашней буре пройти... У меня в кармане письмо к вашему мужу... [*Кризис начинается.*]

НОРА. И там все сказано?

КРОГСТАД. В самых мягких выражениях. Насколько возможно.

НОРА (*быстро*). Это письмо не должно дойти до мужа. Разорвите его. Я найду все-таки выход, добуду денег.

КРОГСТАД. Извините, сударыня, я, кажется, только что сказал вам...

НОРА. О, я не говорю о своем долге вам. Скажите мне, сколько вы хотите потребовать с мужа, и я добуду вам сама эти деньги.

КРОГСТАД. Я никаких денег не возьму с вашего мужа.

НОРА. Чего же вы требуете?

КРОГСТАД. Сейчас узнаете. Я хочу стать на ноги, сударыня, хочу подняться, и ваш муж должен помочь мне. В течение полутора лет я ни в чем таком бесчестном не был замечен, и все это время я бился как рыба об лед, но был доволен, что могу своим трудом подняться опять – мало-помалу. Теперь меня выгнали, и я уж не удовлетворюсь тем, что меня попросту примут обратно – из милости. Я хочу подняться, говорю я вам. Хочу, чтобы меня приняли на службу в банк с повышением. Вашему мужу придется создать для меня особую должность...

НОРА. Никогда он этого не сделает!

КРОГСТАД. Сделает. Я его знаю. Он пикнуть не посмеет. А раз только я сяду там рядом с ним, – увидите: не пройдет и года – я буду правой рукой директора. Нильс Кругстад, а не Торвальд Хельмер будет править банком. [*Кризис. Теперь они движутся к кульминации.*]

НОРА. Никогда вы этого не дождетесь!

КРОГСТАД. Может быть, вы...

НОРА. Теперь у меня хватает духу.

КРОГСТАД. Меня не испугаете. Такая нежная, избалованная дамочка, как вы...

НОРА. Увидите! Увидите!

КРОГСТАД. Под лед, может быть? В ледяную, черную глубину. А весной всплыть обезображенной, неузнаваемой, с вылезшими волосами...

НОРА. Вы меня не запугаете.

КРОГСТАД. А вы меня. Таких вещей не делают, фру Хельмер. Да и к чему бы это послужило? Он ведь все-таки будет у меня в руках.

НОРА. И после того? Когда меня уже...

КРОГСТАД. Вы забываете, что тогда я буду властен над вашей памятью. (*Нора, онемев, смотрит на него.*) Теперь вы предупреждены. Так не делайте никаких глупостей. Когда Хельмер получит мое письмо, я буду ждать от него весточки. И помните, ваш муж сам вынудил меня снова вступить на такой путь. Этого я никогда ему не прощу. До свидания, фру Хельмер. (*Уходит через переднюю.*)

НОРА (*идет к двери в переднюю, приотворяет ее и прислушивается*). Уходит. Не отдает письма. О нет, нет, это ведь было бы невозможно! Невозможно! (*Открывает дверь все больше и больше.*) Что это? Он стоит за дверями. Не спускается вниз. Раздумывает? Неужели он...

Слышно, как письмо падает в ящик, затем слышны шаги Кrogстада, спускающегося с лестницы; постепенно шаги замирают внизу. Нора с подавленным криком бежит назад в комнату к столу перед диваном. Короткая пауза.

[Кульминация.]

НОРА. Письмо!.. В ящике! *(Робко крадется опять к дверям передней.)* Лежит там... Торвальд, Торвальд... теперь нам нет спасения! *[Разрешение. Отказ от борьбы – однако, поскольку не бывает полного отказа от борьбы, пока жизнь продолжается, она попытается снова.]*

Точный момент кульминации наступает тогда, когда Кrogстад бросает письмо в почтовый ящик.

Смерть – это кульминация. Если есть надежда выжить, пусть даже самая призрачная, смерти предшествует кризис. Между этими двумя полюсами – переход. Поворот к худшему в состоянии пациента или его улучшение заполняют это пространство.

Если вы хотите изобразить, как человек сгорает заживо в постели из-за неосторожного обращения с огнем, сначала покажите, как он курит, затем засыпает и сигарета, падая на простыню, вызывает пожар. В этот момент вы достигли кризиса. Почему? Потому что неосторожный человек может проснуться и потушить огонь или кто-то учует запах горящей ткани, если же ни то ни другое не случится, он погибнет. В данном случае все решают мгновения, но кризис может быть более продолжительным.

Кризис – это такое положение дел, при котором серьезное изменение ситуации в ту или иную сторону неизбежно.

Теперь посмотрим, что вызывает кризис и кульминацию. Проанализируем это на примере пьесы «Кукольный дом», с которой читатель уже успел хорошо познакомиться. Кульминация была заложена в замысел «*Неравенство в браке порождает отсутствие счастья*». В самом начале пьесы автор знал, чем она закончится, поэтому мог осознанно выбрать героев для демонстрации своего замысла. Мы уже говорили о таком понятии, как сюжет, в главе «Как герои сами пишут пьесу», и тогда показали, как Нора была вынуждена подделать подпись своего отца и занять денег у Кrogстада, чтобы спасти Хельмеру жизнь. Если бы Кrogстад был простым ростовщиком, в драме не было бы накала. Кrogстаду, однако, было что терять: он, как и Нора, в свое время подделал подпись на документе, чтобы спасти свою семью. Дело удалось замять, но он не смог смыть пятно со своей репутации: все считали его сомнительной личностью, но он лез из кожи вон, чтобы вернуть себе доброе имя ради своей семьи. Он упорно трудился, чтобы реабилитироваться в глазах людей. Работа в банке означала для Кrogстада возвращение в общество порядочных людей.

Так обстояли дела у Кrogстада, когда Нора обратилась к нему за деньгами. Он ссужал деньги, и у него не было причин не одолжить Норе нужную ей сумму. Кроме того, они с Хельмером вместе учились в школе, хотя привязанности друг к другу не питали. Хельмер относился к Кrogстаду пренебрежительно и почти стыдился знакомства с ним, главным образом из-за слухов о совершенном им некогда подлоге. Кrogстад не без злорадства наблюдал, как жена столь безупречного, всеми уважаемого человека оказалась в таком же затруднительном положении, в котором побывал он сам. Когда Хельмер стал директором банка и уволил его, по большей части из принципа, но также и потому, чтобы Нора не осмелилась думать, будто она или кто-либо другой может повлиять на его сознательное решение, в Кrogстаде разыграл боевой дух. Теперь одних денег ему было мало – он хотел унижить или уничтожить Хельмера и в то же время выбиться в люди. У него в руках оказалось оружие, и он им воспользуется.

Как видите, принцип единства противоположностей в данном случае соблюден идеально. Нора к этому моменту сознает последствия своего поступка, но парализована ужасом и не может открыться Хельмеру, потому что знает, насколько непримиримо он относится к подобным проступкам. С другой стороны, есть Кrogстад, который не только унижен сам, но и видит,

что доброе имя его детей снова поставлено под удар, и готов бороться за него, даже если кому-то придется погибнуть.

Этот конфликт невозможно решить компромиссом. Нора предлагает деньги – столько, сколько Крогстад пожелает, но он уже разошелся не на шутку, и лишь одними деньгами этот вопрос не решить. Он должен быть отомщен. Хельмер хотел уничтожить его, значит, он уничтожит Хельмера.

Неразрывная связь между сторонами гарантирует нарастающий конфликт, кризис и кульминацию. Кризис был предопределен с самого начала пьесы; выбрав именно этих персонажей, автор намекнул нам на его неизбежность. Однако кульминации могло бы и не быть, если бы кто-то из героев по той или иной причине не смог продолжить борьбу. Если бы любовь Хельмера оказалась сильнее его чувства ответственности, он внял бы мольбам Норы и позволил Крогстаду остаться в банке. Но Хельмер есть Хельмер и верен себе.

Как видим, кризис и кульминация следуют друг за другом и следующий этап всегда оказывается на ступень выше предыдущего.

Каждая сцена пьесы включает в себя демонстрацию замысла данной сцены, раскрытие характеров персонажей, конфликт, переход, кризис, кульминацию и развязку. Эта процедура должна повторяться столько раз, сколько в вашей пьесе сцен, по нарастающей. Давайте рассмотрим первую сцену драмы «Привидения» и проверим, так ли это.

Когда поднимается занавес, мы видим Энгстрана, стоящего в дверях, ведущих в сад. Появляется Регина и преграждает ему путь.

РЕГИНА (*приглушенным голосом*). Чего тебе надо? Стой, где стоишь. С тебя и так течет.

ЭНГСТРАН. Бог дожидка послал, дочка.

РЕГИНА. Черт послал, вот кто!

Первые три реплики дают нам понять, что эти персонажи враждебны друг к другу. Каждая последующая реплика помогает нам лучше понять характер их взаимоотношений, а также узнать, как они выглядят, к какой социальной группе принадлежат, в каком психологическом состоянии находятся. Мы узнаем, что Регина здорова и хороша собой, а Энгстран – хромой выпивоха, любитель все преувеличивать. Нам становится известно, что у него было множество планов, как улучшить свое материальное положение, и все они провалились, но сейчас он мечтает открыть трактир для моряков и хочет, чтобы Регина работала там и в то же время служила приманкой, заставляя сомнительных посетителей платить за ее благосклонность. Выясняется, что Энгстран фактически загнал жену в гроб своим дурным нравом. Оказывается также, что Регина получила образование, будучи служанкой у Алвингов, что между нею и Освальдом существует определенного рода связь и ей прочат место учительницы в сиротском приюте, на строительстве которого работает Энгстран.

Первые пять страниц пьесы дают нам понять, насколько идеально согласованы все перечисленные нами элементы. *Замысел* Энгстрана – забрать Регину домой, невзирая на последствия. *Замысел* Регины – остаться. Его мотив заключается в том, чтобы использовать ее в своем деле, ее мотив – выйти замуж за Освальда. Наше знакомство с героями (*экспозиция*) происходит через конфликт. Каждая реплика проливает свет на их черты и отношения. Первая фраза начинается *конфликт*, достигающий кульминации с победой Регины.

Безупречный *переход* мы наблюдаем в составе малого конфликта – между желанием Регины остаться и решимостью Энгстрана заставить ее уйти. Обратите внимание на реплики, которые произносят герои с самого начала сцены до того момента, как он заявляет о своем намерении увести ее домой. Теперь следите за движением до того эпизода, когда Регина приходит в возмущение, припоминая, как он ее обзывал, затем – до тех пор, пока он не изложит ей свой план «первоклассного трактира», а далее – до той минуты, когда Энгстран советует ей брать деньги с моряков, как ее мать. *Кризис* начинается сразу после этого совета, и быстро следует *кульминация*.

РЕГИНА. Пошел вон!

ЭНГСТРАН (*потясь*). Ну-ну, не хочешь ли ты драться?

РЕГИНА. Да! Если ты еще затронешь мать, прямо ударю! Пошел, говорят тебе! (*Оттесняет его к дверям в сад.*)

Кульминация наступает естественным образом, и развязка очевидна еще до ухода Энгстрана. Он напоминает ей, что, согласно записи в церковной книге, она его дочь, подразумеваемая, что может принудить ее вернуться с ним домой. Здесь перед нами снова все элементы, которые мы обсуждали ранее.

Следующая сцена, между Мандерсом и Региной, следует непосредственно за первой и тоже содержит все необходимое. Кульминация происходит в тот момент, когда она предлагает ему себя, и бедный застенчивый Мандерс в панике отвечает: «Не будете ли вы так добры попросить сюда фру Алвинг?»

Читая текст «Привидений», вы найдете множество ярких кульминаций.

Природа действует диалектически; она никогда не совершает скачков в своем развитии. Все объекты природы хорошо аранжированы между собой. Единство противоположностей неразрывно, а кризисы и кульминации следуют друг за другом, как волны.

Человеческое тело постоянно атакуют бактерии, а белые кровяные тельца не позволяют причинить ему вред. Здоровое тело – это сцена, где разыгрывается множество кризисов и кульминаций. Если же сопротивляемость организма снижается и число белых кровяных телец падает, бактерии начинают размножаться и запускают вирус в действие. Между микробами и защитными клетками идет постоянный нарастающий конфликт. Кризис происходит, когда защитные силы отступают по всему фронту и кажется, что тело обречено. Как и в пьесе, встает важнейший вопрос, будет ли уничтожен протагонист (организм). Белые тельца, хоть и ослабленные, переходят в наступление, и организм готовится к последней решающей битве. В схватку вступает самый опасный, смертельный враг бактерий – жар. Они сами же спровоцировали его появление, но теперь он сражается на стороне организма. Этот последний кризис ведет к кульминации, в которой тело готово умереть, сражаясь. Если оно действительно умирает, мы получаем развязку – похороны. Если человек идет на поправку, мы все равно наблюдаем развязку, но иного рода – выздоровление.

Человек совершает кражу – это конфликт. За ним гонятся – нарастающий конфликт. Его схватили – кризис. Суд выносит приговор – кульминация. Помещение его под стражу является развязкой.

Интересно, что «человек совершает кражу» – это само по себе кульминация, как и «ухаживание» или «зачатие». Даже промежуточная кульминация может привести к главной кульминации в пьесе или в жизни.

Здесь нет ни начала, ни конца. Все в природе продолжается бесконечно. Так же и в пьесе завязка является не началом конфликта, а его кульминацией. Решение уже было принято, и герой переживает внутреннюю кульминацию. Он действует согласно своему решению, начиная конфликт, который, нарастая, меняет свой характер, становясь то кризисом, то кульминацией.

Мы убеждены, что Вселенная однородна по своему составу. Звезды, Солнце, даже другие солнца в миллионах миль отсюда состоят из тех же элементов, что и наша Земля. Все 94 химических элемента, обнаруженных на нашей скромной планете, можно найти в лучах света, преодолевающих 3000 световых лет, чтобы достичь нас. Человек состоит из тех же самых элементов – как и организмы класса простейших, как и все в природе.

Одна звезда отличается от другой так же, как и один человек от другого: возрастом, количеством света, теплом и т. д., в зависимости от химического состава. Знание устройства одной звезды приближает нас общему пониманию, что такое звезды. Возьмите каплю из океана, и вы обнаружите, что она содержит те же элементы, из которых состоит Мировой океан.

Тот же принцип действует в отношении людей – и драмы. Самая короткая сцена содержит все элементы трехактной пьесы. У нее есть собственный замысел, раскрывающийся через конфликт между героями. Конфликт нарастает посредством перехода к кризису и кульминации. Кризис и кульминация происходят в пьесе настолько часто, насколько она способна вместить

Еще раз зададимся вопросом: что такое кризис? Наш ответ: «Поворотный момент, а также положение дел, при котором то или иное изменение неминуемо».

В «Кукольном доме» главный кризис происходит, когда Хельмер находит письмо Крэгстада и узнает правду. Как он поступит? Поможет Норе выйти из затруднительного положения? Поймет мотивы ее поступка? Или, в соответствии со своим характером, проникнется презрением к ней? Мы не знаем. Хотя нам известно отношение Хельмера к подобным вещам, мы также знаем, что он очень любит Нору. Эта неопределенность и станет впоследствии кризисом.

Кульминация, наивысший момент, происходит тогда, когда Хельмер, вместо того чтобы понять Нору, впадает в неконтролируемую ярость. Развязкой станет решение Норы бросить Хельмера.

В «Гамлете», «Макбете» и «Отелло» короткие развязки. Почти сразу после кульминации следует обещание, что виновные понесут наказание, а справедливое будущее настанет, и после этого занавес опускается. В «Кукольном доме» развязка занимает большую часть последнего акта. Что лучше? На этот счет твердых правил не существует, но главное, что должен сделать драматург, – поддерживать конфликт на протяжении всего действия пьесы, и пример тому мы увидели в драме Генрика Ибсена «Кукольный дом».

IV Общие соображения

1. Обязательная сцена

Недавно умер ученый – человек, который внес большой вклад в мировую науку. Позвольте, я расскажу вам о его жизни, а затем вы скажете, какой этап его истории был самым важным.

Его зачали. Он родился здоровым, но в четыре года заболел брюшным тифом, вследствие чего у него развилась болезнь сердца. Когда мальчику было семь лет, умер его отец, и матери пришлось пойти работать на фабрику, а за ним стали присматривать соседки. Довольно часто ему приходилось недоедать.

Однажды, слоняясь по улицам, он не успел перебежать дорогу перед машиной, и в результате сломал обе ноги. Мальчик оказался прикованным к постели – сначала в больнице, потом дома. Он коротал время за чтением книг, причем читал он гораздо больше своих сверстников. В 10 лет изучал философские трактаты, в 14 – решил стать химиком. Его мать трудилась не покладая рук, но не могла позволить себе отдать его в школу.

Наконец он полностью выздоровел и пошел работать рассыльным, чтобы иметь возможность учиться в вечерней школе. В 17 лет герой выиграл денежный приз – 25 долларов за письменную работу по биохимии, а в 18-летнем возрасте познакомился с человеком, который, увидев в юноше огромный потенциал, помог поступить в колледж.

Он быстро делал успехи, но вскоре влюбился и решил жениться, что разгневало его покровителя. Оставшись без материальной поддержки, молодой человек сумел получить работу лаборанта на химическом заводе. В 20 лет он стал отцом, но его жалование было слишком маленьким, чтобы содержать семью. Молодой человек был вынужден постоянно подрабатывать, но большие нагрузки подорвали его и без того слабое здоровье. Жена ушла от него и вместе с ребенком вернулась к родителям. Он был раздавлен, подумывал о самоубийстве, но к 25 годам вернулся в вечернюю школу, чтобы закончить образование. К тому времени жена развелась с ним, и проблемы с сердцем то и дело давали о себе знать.

В 30 лет он снова женился. Его избранница, учительница, была на пять лет старше него и понимала его устремления. Он устроил дома маленькую лабораторию и принялся разрабатывать свои теории. Успех пришел почти сразу – одна крупная компания поддержала его научные изыскания. Он умер в возрасте 60 лет, и к этому моменту был признан одним из самых плодотворных изобретателей своего времени.

Итак, какой этап его жизни был самым важным?

МОЛОДАЯ ДАМА. Встреча со школьной учительницей, конечно. Это дало ему возможность заниматься экспериментами – и преуспеть.

Я. Что вы скажете об аварии, в результате которой он сломал обе ноги? Мальчик мог погибнуть.

МОЛОДАЯ ДАМА. Действительно. Если бы он погиб, истории успеха не было бы. Это тоже важный этап.

Я. Как насчет решения жены развестись с ним?

МОЛОДАЯ ДАМА. Понимаю. Если бы жена с ним не развелась, он не смог бы жениться во второй раз.

Я. Не забывайте, у него резко ухудшилось здоровье. Если бы не это, возможно, она бы не задумалась о разводе. Если бы не его осложнение на сердце после тифа, он, может быть, был

бы в состоянии совмещать несколько работ и жена не бросила бы его. Герой мог бы завести еще детей, оставаясь лаборантом. Так какой этап был важнейшим?

МОЛОДАЯ ДАМА. Его рождение.

Я. Как насчет зачатия этого ребенка?

МОЛОДАЯ ДАМА. Ах, да. Конечно, это был самый важный этап.

Я. Секундочку. Предположим, его мать умерла бы, будучи беременной им?

МОЛОДАЯ ДАМА. К чему вы клоните?

Я. Пытаюсь найти самый важный этап в жизни этого человека.

МОЛОДАЯ ДАМА. Мне кажется, нет на свете такой вещи, как самый важный этап, ведь каждый этап вырастает из предыдущего. Все одинаково важны.

Я. Верно ли в таком случае, что каждый этап жизни – это следствие **множества** событий, случившихся в определенное время?

МОЛОДАЯ ДАМА. Да.

Я. Каждый этап, стало быть, зависит от предшествующего.

МОЛОДАЯ ДАМА. По-видимому.

Я. Значит, мы можем с уверенностью утверждать, что нет этапа, **более** важного, чем остальные?

МОЛОДАЯ ДАМА. Да... Но почему мы подходим к обсуждению обязательной сцены таким окольным путем?

Я. Потому что все авторы пособий, как мне представляется, сходятся в том, что обязательная сцена совершенно необходима для любой пьесы. На нее рассчитывают, ее ждут, предвкушают на протяжении всего действия. Ее нельзя исключить. Иными словами, пьеса «подводится» к обязательной сцене, которая возвышается над всеми остальными эпизодами. Такая сцена есть в «Кукольном доме» – это тот момент, когда Хельмер достает письмо из почтового ящика.

МОЛОДАЯ ДАМА. Вы с этим не согласны?

Я. Я не согласен с самой идеей, потому что каждая сцена в пьесе обязательна. Понимаете почему?

МОЛОДАЯ ДАМА. Почему?

Я. Потому что, если бы Хельмер не заболел, Нора не подделала бы подпись, Крогстад не имел бы повода прийти к ним в дом требовать денег, не возникли бы сложности, Крогстад никогда не написал бы письмо, Хельмер не распечатал бы его и...

МОЛОДАЯ ДАМА. Все, что вы говорите, верно, но я согласна с высказыванием Лоусона о том, что «ни одна пьеса не может обойтись без момента концентрации, которого все ждут с огромным нетерпением»

Я. Это правда, но от него лишь одна путаница. Если в основе пьесы лежит замысел, только доказательство этого замысла создаст «момент концентрации, которого все ждут с огромным нетерпением». Так или иначе что нам все-таки нужно прежде всего – обязательная сцена или подтверждение замысла? Поскольку пьеса «вырастает» из замысла, то его доказательство и станет обязательной сценой. Многие обязательные сцены оказываются неудачными, потому что замысел был расплывчатым или вообще отсутствовал и ожидания зрителей не оправдываются.

«Безжалостное честолюбие ведет к самоуничтожению» – это замысел пьесы «Макбет». *Подтверждение этого замысла создает тот самый «момент концентрации, которого все ждут с огромным нетерпением».* Каждое действие вызывает реакцию. Такое чувство, как жестокость, разрушает в итоге того, кто его проявляет по отношению к другим, – эту идею и должен доказать автор. Но, если по какой-либо причине это случается с большим опозданием или не происходит вовсе, вся пьеса страдает.

В сюжете нет такого эпизода, который не являлся бы следствием предыдущего. Каждая сцена – самая главная в тот момент, когда она исполняется. Только всесторонне продуманная,

гармоничная сцена способна заставить нас с нетерпением ждать, что же будет дальше. Разница между сценами определяется тем, что накал каждой из них должен быть соразмерен яркости и интенсивности предшествующего действия. Принимая в расчет только обязательную сцену, мы рискуем сконцентрироваться лишь на одном напряженном эпизоде пьесы, забыв, что предшествующие ему этапы развития сюжета требуют такого же внимания. Каждая сцена содержит те же элементы, что и все произведение.

Пьеса как целое будет неуклонно набирать эмоциональную высоту, достигая интенсивности, которая станет кульминацией всей драмы. Эта сцена будет более напряженной, чем любая другая, но не в ущерб какому-либо из предшествовавших эпизодов, иначе все действие пострадает.

Успех ученого, о котором мы говорили, можно измерить только шагами, ведущими к вершине. Любой этап его жизни мог стать последним, достигнув кульминации в виде полного краха или смерти. Лоусон пишет: «Обязательная сцена – это непосредственная цель, к которой движется пьеса». Неверно. Непосредственная цель – это доказательство замысла, и ничто другое. Утверждения, подобные тому, что делает Лоусон, сбивают с пути.

Ученый хотел добиться успеха, точно так же как пьеса должна подтвердить замысел, но имеются текущие задачи, которые нужно решить прежде всего и как можно лучше. Обязательную сцену нельзя рассматривать отдельно от других элементов жанра – необходимо принять во внимание характер героя и факторы, его определяющие. «Кульминация коренится в социальной концепции. Обязательная сцена коренится в действии, она является физическим продуктом конфликта», – говорит Лоусон.

Любая деятельность, физическая или иная, должна корениться в социальной концепции. Цветочный бутон не вырастает непосредственно из почвы, но он никогда не появился бы, если бы не стебель, корни которого уходят в землю. Не одна, а множество обязательных сцен создают финальное столкновение, основной кризис – доказательство замысла, которое Лоусон и другие авторы ошибочно называют обязательной сценой.

2. Экспозиция

Существует ошибочное мнение, что экспозиция – это начало пьесы. Авторы пособий пишут о том, что, прежде чем приступить непосредственно к действию, мы должны создать настроение, атмосферу, фон. Они объясняют, как герои должны выйти на сцену, что говорить, как вести себя, чтобы произвести впечатление на зрителей и захватить их внимание. Все это поначалу кажется очень полезным, но сбивает с толку.

Что говорится об этом в толковом словаре Уэбстера?

Экспозиция – изложение смысла или цели сочинения; призвана сообщать информацию.

А в «Тезаурусе» Марча?

Экспозиция – демонстрирование.

Что же мы хотим продемонстрировать? Замысел? Атмосферу? Предысторию героя? Сюжет? Декорации? Настроение? Ответ: вы должны продемонстрировать все это одновременно.

Если мы выбираем только «атмосферу», почти сразу возникает вопрос, кого она окружает. Если мы отвечаем: «Адвоката из Нью-Йорка», то становимся на шаг ближе к созданию атмосферы.

Постаравшись побольше узнать о нем, мы обнаружим, что это цельный, бескомпромиссный и невезучий человек. Нам также станет известно, что его отец был портным, жил бедно и во всем себе отказывал ради того, чтобы сын смог выучиться. Ни разу не произнеся слово «атмосфера» ни в вопросах, которые мы себе задаем, ни отвечая на них, мы оказываемся на пути к ее созданию. Продолжив наше знакомство с адвокатом, мы выясним о нем все, что касается его друзей, устремлений, положения в обществе, сиюминутных целей и расположения духа в данный момент.

Чем больше мы узнаем об этом человеке, тем лучше будем понимать, какими должны быть настроение, место действия, атмосфера, фон и сюжет.

Таким образом, получается, что предмет нашей демонстрации – это герой, о котором мы пишем. Мы хотим донести до зрителей *его цель*, поскольку, поняв, чего он хочет, они во многом поймут, что он за человек. Нам незачем каким-то особенным образом отображать атмосферу или любой другой элемент нашего арсенала. Все это – неотъемлемые части целого произведения, и они выстраиваются для того, чтобы герой попытался доказать замысел.

Сама «экспозиция» есть часть пьесы, а не просто деталь, которую используют в начале, а затем отбрасывают. Однако пособия по писательскому мастерству трактуют экспозицию так, словно это отдельный элемент драматической конструкции.

Более того, «экспозиция» должна постоянно, не прерываясь, продолжаться до самого конца пьесы.

В начале действия пьесы «Кукольный дом» мы видим Нору, показанную нам через конфликт, но она предстает перед нами как наивное избалованное дитя, почти ничего не знающее о большом мире. Ибсену это удастся, при этом он не заставляет служанку, инструктирующую нового дворецкого, как себя вести в доме, рассказывать ему заодно и том, что за человек их хозяйка. Не прибегает он и к такому приему, как телефонные разговоры, призванные информировать зрителей, что господин Х. до того вспыльчив, что одному богу известно, как он поступит, когда все узнает.

Чтение вслух письма с целью раскрыть предысторию героя тоже слабый прием. Все эти неловкие трюки не только плохи, но и не обязательны.

Когда входит Кругстад, явившийся требовать у Норы денег, то угроза с его стороны и ее реакция на нее однозначно дают нам понять, кто они такие. Герои раскрывают себя в процессе конфликта и будут раскрывать и дальше на протяжении всей пьесы.

Вот что говорил Джордж Пирс Бейкер:

Сначала мы пробуждаем эмоции зрителей одним лишь физическим действием – физическим действием, которое помогает развитию сюжета, либо иллюстрирует характер героя, или делает и то и другое.

В хорошей пьесе физическое действие должно решать обе эти задачи, а также великое множество других.

Персиваль Уайльд в «Создании шедевра» пишет об «Экспозиции»:

Создание атмосферы – нечто очень схожее с передачей настроения.

Если конкретизировать этот совет, мы получим нечто вроде: «Когда пишете пьесу о голодающих земледельцах, следите за тем, чтобы не одеть их во фраки. Для создания атмосферы лучше обрядить их в лохмотья и поселить в ветхих лачугах. Обязайте художника по костюмам отказаться от использования бриллиантов, поскольку зрители тогда подумают, что герои богаты, а значит, вы введете их в заблуждение».

Далее господин Уайльд дает коронный совет:

Действие всегда может быть прервано экспозицией, если последняя столь же или более интересна.

Прочитайте любую хорошую пьесу, и вы заметите, что *экспозиция является непрерывной, длящейся вплоть до финального занавеса*. Более того, под действием господин Уайльд подразумевает конфликт.

Все, что делает – или не делает – герой, все, что он говорит или не говорит, раскрывает его образ. Даже прячась под маской, обманывая или говоря правду, действуя украдкой или явно, он неизменно раскрывается. Как только вы останавливаете экспозицию в любой части пьесы, герой перестает развиваться, а вместе с ним и пьеса.

Слово «экспозиция» в своем общепринятом смысле вводит в заблуждение. Если бы великие писатели следовали советам «авторитетных авторов» и ограничили экспозицию началом пьесы или случайными местами в разрывах действия, прекрасные персонажи были бы обречены на провал. Большая сцена экспозиции Хельмера происходит в конце пьесы – и она находится на своем месте, и ни в какой другой части драмы ее быть не могло. Фру Алвинг убивает своего сына в финале «Привидений», потому что мы наблюдали развитие ее образа в течение непрерывной экспозиции. И на этом оно не заканчивается – фру Алвинг могла бы продолжать развиваться всю оставшуюся жизнь, постоянно раскрывая себя, как любой человек.

То, что многие мэтры считают экспозицией, я предпочитаю называть «моментом атаки».

Вопрос. Что до меня, то я принимаю вашу рекомендацию. Но я не вижу ничего страшного в использовании терминов «атмосфера», «настроение» и «обстановка», если они помогают объяснить что-то непонятное для новичка.

Ответ. Они ничего не проясняют. Они путают. Если вы чересчур увлечетесь созданием настроения, то не сумеете хорошо изучить своего героя. Посмотрите, что пишет Уильям Арчер в «Создании пьесы»:

...искусство так раскрыть драму прошлого, чтобы сделать постепенное прояснение не предисловием или прологом драмы настоящего, а неотъемлемой частью ее действия...

Последовав этому совету, вы не сможете остановиться ни здесь, ни там, нигде, потому что ваш герой будет постоянно вовлечен в жизненно важное действие, а любое действие (кон-

фликт) есть экспозиция героя. Если по какой-либо причине герой не находится в конфликте, то экспозиция – как и все прочее в пьесе – сразу же прерывается. Иными словами, конфликт и есть «экспозиция».

3. Диалог

Слушатели моего курса по драматургии сдали письменные работы по теме «Диалог». Мисс Джинни Майкл высказалась настолько четко, емко и по делу, что я считаю необходимым процитировать ее работу.

Диалог в пьесе является главным средством доказательства замысла, раскрытия характеров героев и поддержания конфликта. Сильный диалог жизненно важен, поскольку для зрителей это самый наглядный элемент пьесы.

Однако драматургу, признавая, что пьеса со слабыми диалогами не может считаться хорошей, следует также понимать, что по-настоящему блистательный диалог получится только в том случае, если будет звучать совершенно естественно и правдоподобно в устах персонажа, который его произносит. Кроме того, так же естественно и легко диалог должен доносить до зрителя все то, что происходит с героями на сцене, а это, безусловно, является важной частью действия самой пьесы.

Яркий диалог возможен только в процессе нарастания конфликта. Всем нам знакомо чувство изнурительной скуки, когда герои, расположившись на сцене, бесконечно говорят, пытаясь заполнить пробел между двумя конфликтами. Если автор создал необходимый переход, мостик из болтовни не потребуется. Как бы ловко ни был построен такой диалог, это всегда очень шаткая конструкция, потому что у нее нет надежного фундамента.

С другой стороны, существует еще и бессодержательный диалог – он является следствием статичного конфликта. Ни один из оппонентов не одержит победу в этой замершей битве, у их диалога нет направления движения. Один остроумный выпад, за которым следует другой, не валит с ног ни того, ни другого бойца, и герои – хотя в «бессодержательной» пьесе редко бывают реалистичные герои – так и остаются всего лишь стандартными типажам, которые совершенно не развиваются. В высокой комедии часты герои и диалог этого рода, поэтому лишь очень немногие светские драмы оказываются долгожителями. Для постановок такого жанра, как высокая комедия, характерны подобные персонажи и диалоги, поэтому лишь очень немногие любительские театры, основным репертуаром которых они являются, пользуются длительным успехом у публики.

Диалог должен раскрывать характер. Любая речь должна отражать три характеризующих героя параметра, сообщая нам, что он представляет собой сейчас, и намекая, кем он станет в будущем. Герои Шекспира развиваются на всем протяжении его произведений, но их поведение и цели не шокируют нас, потому что уже первая сказанная ими фраза намекает нам на то, как они могут проявить себя в дальнейшем. Поэтому, когда персонаж пьесы «Венецианский купец» Шейлок при первом же проявлении выказывает свою алчность, у нас есть все основания подозревать, что события в финале станут следствием его алчности, вступившей в противостояние с некими силами.

Ни Шекспир, ни Софокл не оставили заметок, содержащих хоть какие-нибудь описания их протагонистов. Нет дневников, написанных датским принцем или фиванским царем. Однако у нас есть страницы динамичных диалогов, из которых самым ясным образом следует, как мыслил Гамлет и в чем заключалась проблема Эдипа.

Диалог должен раскрывать предысторию героя. Первые реплики Антигоны у Софокла¹⁵:

Сестра родная, общей крови отпрыск,
Имена, слушай. Тяжелы проклятья
Над семенем Эдипа – и при нас

¹⁵ Цит. в пер. Ф. Зелинского. – *Прим. пер.*

Им, видно, всем свершиться суждено, –

сразу раскрывают взаимоотношения героев, их происхождение, религиозные взгляды и настроение в данный момент.

Клиффорд Одетс мастерски пользуется этой функцией диалога в начальной сцене пьесы «Проснись и пой», когда Ральфи говорит: «Всю жизнь я мечтаю о паре черно-белых ботинок и не могу их себе позволить. С ума сойти!» Здесь вы видите экономическую подоплеку и узнаете кое-что о его личности. Все это вы должны узнать из диалога, причем с той самой секунды, как поднимается занавес.

Диалог должен предсказывать будущие события. В пьесе об убийстве должна прозвучать информация о мотиве, а зачастую еще и о подготовке к самому преступлению.

Например, очаровательная девушка убивает злодея пилкой для ногтей. Проще простого? Нет, если вы убедительно не покажете, что девушка откуда-то знала о том, что у нее при себе пилка, и понимала, что она острая, иначе девушке не пришлось в голову использовать ее как оружие. Причем понимание ситуации героиней должно быть диалектически обоснованно, а не оставлено на волю случая. В ее характере должно быть нечто, что позволяет воспользоваться оружием – и нужно прокомментировать момент, когда она берет его с собой. Зрители хотят знать, что происходит, и диалог – один из лучших способов сообщить им об этом.

Таким образом, диалог «вырастает» из конфликта и характера героя, образ которого он, в свою очередь, раскрывает, передавая суть действия. Это лишь его базовые функции, но драматург должен знать намного больше, чтобы, прописывая диалоги, не попасть впросак.

Экономьте слова. Искусство избирательно, а не фотографично, и ваша мысль будет более содержательной, если не утонет в ненужном потоке слов. «Болтливая» пьеса – признак внутренней проблемы, проистекающей из недостаточной подготовительной работы. Пьеса становится многословной, потому что герои так и не развились и конфликт перестал двигаться. Следовательно, диалогу только и остается, что переливать из пустого в порожнее, заставляя зрителей скучать и вынуждая режиссера придумывать, чем занять актеров, чтобы из последних сил развлечь незадачливую публику.

Если понадобится, пожертвуйте красочностью постановки ради характера героя, а не наоборот. Диалог должен быть естественным для героя, и никакая, даже самая удачная, шутка не стоит того, чтобы уничтожить созданный вами образ. Можно написать живой, умный, проникновенный диалог, не потеряв при этом ни одного из персонажей, находящихся в развитии.

Пусть человек говорит на языке своего мира. Пусть механик говорит о машинах, а любитель бегов – о ставках и лошадях. Не раздувайте до нелепости профессиональную образность, но и не пытайтесь без нее обойтись, иначе любая речь будет пустой и бессмысленной. Смешанная образность – это инструмент, который можно с успехом применять в таком жанре, как фарс. Если героиня бульварной комедии тетушка Миранда выражается вульгарно, это может выглядеть очень остроумным, но в серьезной драме это будет резать слух.

Не будьте дидактичны. Не превращайте свою пьесу в трибуну. Всеми средствами передавайте то, что хотите донести, но делайте это естественно и тонко, не позволяйте протагонисту выйти из образа и произнести речь, иначе зрителям будет неловко и они будут вынуждены замаскировать свое смущение смехом.

Призыв к искоренению социальной несправедливости и классовой тирании озвучивается со времен Елизаветы до наших дней, и озвучивается хорошо. Крик души должен соответствовать характеру героя, от которого он исходит, и вызовам исторического момента. В пьесе «Продайте павших земле» против войны призывает подняться Марта Уэбстер – героиня, озлобленная нищетой. Здесь нет какой-либо непоследовательности, это соответствует моменту и берет за душу.

На примере пьесы Пола Грина «Гимн восходящему Солнцу» мы видим, как умело выстроенная экспозиция полностью исключает возможность поучений. Простые, но насыщенные диалоги, написанные господином Грином, полны резкой сатиры, обличающей как героев, так и ситуацию.

Действие происходит за час до рассвета четвертого июля в лагере каторжников. Один из арестантов, новичок, не может ни работать, ни спать, думая о том, какие ужасные муки предстоит пережить Коротышке, посаженному на одиннадцать дней в карцер на хлеб и воду за мастурбацию. Кульминация действия и общей иронии пьесы достигается в тот момент, когда нового арестанта для «закалки характера» подвергают телесным наказаниям, а он, вместо того чтобы кричать, пока его били, начал петь патриотическую песню «Америка». Коротышку вытаскивают из ящика мертвым и пишут в отчете: «Смерть наступила в результате естественных причин». Каторжники бредут на работы, а безучастный старый кашевар хрипит «Америку». Вот и все. Ни слова осуждения закона, допускающего подобную бесчеловечность. Только разглагольствования капитана в свойственной ему примитивной прямолинейной манере раскрывают ужасы жизни арестантов. Между тем эта пьеса – самое суровое обличение уголовного кодекса Соединенных Штатов.

Не обязательно произносить речь, чтобы выразить протест.

Пусть умная речь станет неотъемлемой частью вашей пьесы. Помните, что ваша драма – не скетч из водевиля. Комические ситуации как самоцель уничтожают непрерывность действия. Только полное соответствие личности говорящего оправдывает их, и они должны выполнять какую-то функцию, кроме того чтобы рассмешить. Братья Дромио, герои «Комедии ошибок» Шекспира, говорят по большей части очень плохими каламбурами, ничего не привнося в пьесу. Однако в «Отелло» Шекспир научился использовать игру слов как неотъемлемую часть целого. «Задую свет. Сперва свечу задую, потом ее»¹⁶, – говорит Отелло перед убийством, намекая нам на то, что сейчас произойдет и как он отреагирует на это.

Пьеса 30-х гг. «Дети быстро учатся» пронизана прикладным юмором. Ее автору господину Шифрину есть что сказать, и он говорит это собственными словами, вложенными в уста маленьких детей. «Шериф всегда является на следующий день после линчевания», «Миссисипи, Теннесси, Джорджия, Флорида – разницы никакой, везде ловят какого-нибудь ниггера и все такое прочее». Такая манера говорить несвойственна детям.

До сих пор мы обсуждали диалектику диалога в том смысле, что он логически «произрастает» из характера героя и конфликта, который тоже должен быть диалектическим, чтобы существовать. Однако диалог должен быть диалектичен и сам по себе – в той малой степени, в которой его можно рассматривать отдельно от других элементов драмы. Он должен сам строиться на принципе медленно нарастающего конфликта. Перечисляя разные вещи, вы оставите самое впечатляющее напоследок. «Там был мэр, – скажете вы, – и губернатор. И президент!» Даже голос следует по нарастающей: один, *два*, **три**, говорим мы, а не **один**, *два*, три. Помните классическую инверсию, предостерегающую от совершения убийства, потому что из-за этого можно запить, а раз запил, то можно и покурить, а курение ведет к несоблюдению Шаббата и т. д. Это хорошая шутка, но плохая драма.

Один из лучших примеров диалектического роста в процессе диалога можно найти в слабой в остальных отношениях пьесе «Восторг идиота» (акт II, сцена 2).

ИРЕН. (*Обращаясь к оружейному магнату.*) ...Мне пришлось бежать от ужаса собственных мыслей. Вот я и коротаю досуг, изучая лица людей, которых вижу. Самых обычных, случайных, скучных людей. (*Говорит с садистской нежностью.*) Эта молодая английская пара, например. Я наблюдала за ними за ужином, как они сидят, прижавшись друг к другу, взявшись за руки, и трутся коленками под столом. И видела его в ладной британской военной форме,

¹⁶ Цит. в пер. Б. Пастернака. – *Прим. пер.*

стреляющим в огромный танк из маленького пистолетика. И как танк едет по нему. И вот его прекрасное сильное тело, словно созданное для экстаза, просто месиво из мяса и костей да лужа пурпурной крови, будто улитку раздавили. Но, перед тем как умереть, он утешает себя мыслью: «Слава богу, *она* в безопасности! Она ждет ребенка, которого я ей подарил, и он будет жить, и увидит лучший мир» ... Но я знаю, где она. Она лежит в подвале, который разбомбили во время воздушного налета, и ее твердые юные груди перемешаны с кишками разорванного на куски полицейского, а эмбрион из ее чрева размазан по лицу мертвого священника. Вот какими мыслями я развлекаю себя, Ашиль. И очень горжусь близостью к тебе – ты сделал это возможным.

Господин Шервуд, начиная этот монолог с интонации «садистской нежности», доходит до трагедии. Надежду, которая появляется здесь, злая ирония быстро превращает в еще большую трагедию. Эта ирония – описание ее мыслей, еще более ужасна. Наконец, финальная, наивысшая точка ненависти к себе, понимание собственной деградации, сознательного участия в ужасе. Ни одно построение монолога каким-либо другим образом не смогло бы создать такого же эффекта. Спад накала напряжения был бы неизбежным и все бы испортил.

Конфликт должен соответствовать характеру героя, а суть сказанного им – и тому и другому, но нужно понимать, что все вышеназванные элементы формируют определенную манеру речи. Предложения должны ложиться в интонационном и смысловом порядке, одно к одному, по мере того как строится пьеса, передавая ритм и основные моменты каждой сцены. Опять-таки Шекспир – непревзойденный мастер в этом. Философские пассажи его героев убедительны и выверены; реплики в любовных сценах лиричны и естественны. Затем, с нарастанием действия, фразы становятся короче и проще, таким образом не только состав предложения, но и словарный и слоговый состав меняются по мере развития пьесы.

Диалектический метод не лишает драматурга права на творчество. Когда вы уже «привели» героев в свою пьесу, их судьба, манера говорить по большей части определены, но правильный выбор героев для пьесы – всецело ваша прерогатива. Поэтому обдумайте речевые характеристики ваших персонажей, их голоса и способы выражения мыслей. Подумайте, что они представляют собой сейчас, что им довелось пережить в прошлом и как все это скажется на их манере говорить. Аранжируйте своих героев, и их диалог напишется сам собой. Когда вы смеетесь над «Медведем» Чехова, вспомните, что он добился этого напыщенно-несуразного эффекта, столкнув напыщенного героя с несуразным. Джон Миллингтон Синг в «Скачущих к морю» втягивает нас в трагическое, но прекрасное течение жизни речи героев, у каждого из которых собственный гармоничный темп речи. Морья, Нора, Кэтлин и Бартли (герои Джона Миллингтона Синга) – все они говорят с акцентом Аранских островов, но Бартли – фанфарон, Кэтлин – терпелива, Нору отличает поспешность юности, а Морья стала медлительна с возрастом. Это сочетание – одно из самых красивых в англоязычной литературе.

Еще один момент. Не переоценивайте диалог. Помните, это один из элементов произведения, но не более значимый, чем все повествование. Он должен вписываться в пьесу без диссонансов. Нормана Бела Геддеса критиковали за его блистательные декорации к постановке «Железных людей», воссоздающие на сцене процесс строительства небоскреба. Это были слишком хорошие декорации для пьесы, отвлекавшие внимание, которое могло бы сосредоточиться на героях. Диалог часто приводит к тому же, отрываясь от героев и перетягивая внимание на себя. Например, «Потерянный рай» разочаровал многих поклонников Одетса своим многословием. Пьеса переполнена пустыми разглагольствованиями, отступлениями от речевых характеристик героев, вставленных для того, чтобы сделать акцент именно на диалогах. В результате пострадали и персонажи, и диалоги.

Итак, резюме: хороший диалог должен соответствовать духу и характеру конкретных героев, тщательно отобранных и получивших возможность диалектически развиваться, пока медленно нарастающий конфликт не докажет замысел пьесы.

4. Эксперимент

Вопрос. Не понимаю, как можно, соблюдая все правила, о которых вы говорите, еще и оставить возможность для эксперимента. Вы предупреждаете о том, что, если незадачливый драматург исключит любую из ключевых составляющих пьесы, последствия будут плачевными. Разве вы не знаете, что человек придумывает правила лишь для того, чтобы их нарушать, – и нередко это даже приводит к успеху?

Ответ. Да, знаю. Как люди могут спускаться под воду, летать, жить в Арктике или в тропиках, так и вы, обладая таким взглядом на вещи, можете экспериментировать, сколько вашей душе угодно. Однако учтите, что человек не выживет без сердца или легких и вам не написать хорошую пьесу без необходимых для ее создания элементов. Шекспир был одним из самых смелых экспериментаторов своего времени. Нарушение любого из трех Аристотелевых единств считалось в то время ужасным преступлением, а Шекспир пренебрег всеми тремя: единством места, времени и действия. Каждый великий писатель, художник, музыкант нарушает какое-нибудь железное правило, считавшееся когда-то священным.

Вопрос. Вы лишь подтвердили мой аргумент.

Ответ. Изучите работы авторов, которые нарушали общепринятые правила, и вы увидите развитие героя в конфликте. Они игнорируют все законы драмы – кроме фундаментальных. Их работы зиждутся на образе героя. А персонаж, созданный на основе принципа трехмерности, – основа всех хороших пьес. Вы увидите в их произведениях и постоянный переход. Но главное, в них есть направление – четкий посыл. Более того, если вы знаете, что искать, то найдете и отточенную аранжировку. Они действовали диалектически, не осознавая этого.

Не существует двух людей, которые разговаривают, мыслят и высказываются одинаково. Нет и двух авторов, создающих произведения, как две капли воды похожие друг на друга. Вы сильно ошибаетесь, если думаете, что диалектический подход представляет собой один и тот же шаблон для всех. На самом деле все наоборот, но мы просим вас не путать оригинальность с трюкачеством. *Не стоит гнаться за спецэффектами, неожиданностями, атмосферой, настроением, забывая о том, что все это, как и многое другое, заключено в образе героя.* Экспериментируйте, сколько хотите, – но в рамках законов природы. Следуя им, можно создать все что угодно. Любопытно, что звезды рождаются так же, как и люди: в результате притяжения гравитационных сил образуется вещество, из которого, при прочих благоприятных условиях, сформируется звезда. Здесь также господствует переход. Каждая туманность, каждая звезда, каждое солнце отличаются друг от друга, но по химическому составу они похожи. Звезды зависят друг от друга, как и люди. Если бы их отношения не были определены законами космоса, они сталкивались бы почти непрерывно, уничтожая друг друга. Среди звезд тоже бывают скитальцы – кометы, но ими управляют те же законы. Итак, получается, что персонажи, так же как и все объекты в природе, зависят друг от друга. Понять, что они собой представляют, можно при помощи трех базовых параметров, общих для всех. Сверх этого вы вольны экспериментировать, сколько вам угодно. Вы можете сделать акцент на определенной черте характера героя, укрупнить детали, поработать с подсознанием, испробовать множество эффектов. Вы можете делать все, что придет в голову, для того чтобы в полной мере раскрыть образ героя.

Вопрос. Что вы думаете о пьесе Уильяма Сарояна «В горах мое сердце»?

Ответ. Это, безусловно, эксперимент.

Вопрос. На ваш взгляд, это хорошая пьеса?

Ответ. Нет. Она оторвана от жизни. Герои живут в вакууме.

Вопрос. Значит, вы ее осуждаете?

Ответ. Категорически нет! Любой опыт, каким бы слабым ни был его результат, в перспективе стоит затраченного труда. Природа тоже постоянно экспериментирует. Если экспе-

риментальное творение оказывается неудачным, она его уничтожает, но лишь после того, как использует все возможности для того, чтобы улучшить. Если вы хоть немного знакомы с естествознанием, то вас должно было бы поразить то, как природа пользуется всеми мыслимыми способами самовыражения.

Когда Матисс, Гоген, Пикассо осваивали новаторские приемы в живописи, то не забывали и о базовых принципах композиции. Напротив, они заново их утверждали. Один художник придавал особое значение цвету, другой – форме, третий – технике рисунка, но каждый из них создавал свою работу на прочном фундаменте законов композиции, которая по сути представляет собой определенное расположение элементов на полотне.

В плохой пьесе люди живут так, словно они сами по себе, одиноки в этом мире. Нельзя утверждать, что комета не зависит от других космических тел, как и бродяга, который должен просить подаяние, красть или грабить, чтобы выжить. Все в природе и в обществе зависит от всего остального, будь то актер, Солнце или насекомое.

Опишем один эксперимент, который был поставлен однажды самой природой. Как вам известно, дерево растет к солнцу, невзирая на препятствия. Но однажды семечко упало в расщелину вертикальной скалы. Вскоре появились побеги – вполне обычные, за исключением того, что они росли горизонтально, а не по направлению к солнцу. Каменное основание не позволило росткам выпрямиться. Через некоторое время, выйдя за пределы каменного козырька, молодое деревце сумело изменить угол роста и повернуть вверх, но стало слишком тяжелым в верхней части и, казалось, должно было неминуемо сломаться. Затем случилось чудо. Одна из верхних ветвей повернула обратно к склону горы, проросла в другую расщелину и создала точку опоры. За первой ветвью последовала вторая, затем еще одна и так до тех пор, пока дерево не получило надежную опору. *Этот так называемый эксперимент природы по сути не является экспериментом, потому что все, что произошло с деревом, случилось под давлением неотвратимой силы необходимости.* Именно необходимость заставляет героев делать то, что им бы и в голову не пришло в нормальных обстоятельствах.

Художники и писатели экспериментируют, потому что чувствуют необходимость в этом для того, чтобы в полной мере выразить себя. Даже если мы отказываемся принимать результаты их опытов, они все равно благотворны для нас, ведь мы на них учимся.

Я снова и снова хочу подчеркнуть, что природа диалектична во всех своих проявлениях. Даже у дерева, о котором мы только что говорили, имелся свой замысел: дерево и сила гравитации были аранжированы друг с другом, существовал конфликт между гравитацией и волей дерева к жизни, переход проявился в процессе роста дерева, направлении движения его ветвей, а затем наступили кризис и кульминация, а также развязка – победа дерева. То, что природа сотворила с ним, драматург может делать и со своими героями: он может экспериментировать, не забывая следовать фундаментальным принципам диалектики.

5. Актуальность пьесы

Вопрос. Я согласен с большей частью того, что вы рассказали мне о драматургии. Но что вы думаете о выборе актуальной темы? Мы можем найти четкий обоснованный замысел пьесы, в котором заложен конфликт, а директору театра эта идея не понравится, потому он сочтет такую постановку несвоевременной.

Ответ. Как только вы начинаете беспокоиться о том, что подумают театральные менеджеры о вашей пьесе, все пропало. Если вы глубоко убеждены в правильности ваших мыслей, пишите то, что задумали, не обращая внимание на мнение зрителей или руководства театров. В тот самый момент, как вы попытаетесь начать думать чужой головой, можете поставить точку на карьере писателя. Если ваша пьеса хороша, зрителям она понравится.

Вопрос. Разве не верно утверждение, что бывают темы актуальные и не актуальные?

Ответ. Все, что хорошо написано, актуально. Человеческие ценности остаются неизменными, если естественным образом обусловлены обстоятельствами, в которых мы живем. Человеческая жизнь всегда была и будет высшей ценностью. Люди времен Аристотеля, изображенные достоверно, в соответствии со средой и духом той эпохи, могут быть столь же интересны, сколь и наши современники. Если вы решитесь выбрать подобную тему, у вас будет шанс сопоставить то далекое время с нашим, вы сможете увидеть прогресс, совершившийся с тех пор, и представить, какой путь нам предстоит. Случалось ли вам видеть пьесу ультрасовременную, но неимоверно скучную, как разговор двух матерей, рассуждающих о достоинствах своих отпрысков? При этом пьеса Роберта Шервуда «Эйб Линкольн в Иллинойсе» актуальна и сегодня, а пьеса «Лисички» Лилиан Хеллман, действие которой происходит в начале 1900-х гг., превосходит все, что вышло в этом году, по той простой причине, что герои находятся в постоянном развитии. Пьеса Ленор Коффи «Семейный портрет» имеет мало отношения к дню сегодняшнему – в ней рассказывается о семье Иисуса, – но она восхитительна. С другой стороны, есть еще и такие произведения, как «Американская мечта» Джорджа С. Кауфмана и Мосса Харта и «На комедию нет времени» С. Н. Бермана. Обе посвящены актуальным и животрепещущим проблемам современности, но ни ту ни другую нельзя назвать новаторской или живой. Такие пьесы, как «Кукольный дом», убедительные и хорошо написанные, будут всегда отражать свое время.

Вопрос. Мне все-таки кажется, что некоторые темы актуальнее других. Например, все пьесы Ноэла Кауарда рассказывают о никчемных людях, которые не противостоят прогрессу, но в то же время не делают ничего для его развития. Стоит ли писать о таком?

Ответ. Да, но, разумеется, в пьесах лучше. У Кауарда нет ни одного реалистичного героя. Если бы он создал своих персонажей на основе принципа трехмерности, изучил их жизненный опыт, понял бы мотивы поступков, отношения с обществом, узнал, к чему они стремятся и в чем успели разочароваться, то пьесы заслуживали бы внимания.

Хотя писатели посвящают свои произведения человеческой природе на протяжении нескольких сотен лет, мы начали понимать, что представляет собой образ героя, лишь в XIX в. Шекспир, Мольер, Лессинг, даже Ибсен понимали своих персонажей инстинктивно, не используя для их изучения научный подход. Аристотель считал, что герой вторичен по отношению к действию. Арчер полагал, что проникнуть в суть образа персонажа – задача писателя. Другие авторитетные авторы признают, что характер героя для них загадка. Приятно сознавать, что наука дает нам основание не соглашаться с Аристотелем и его последователями. Роберт Милликен, один из величайших американских ученых, нобелевский лауреат, несколько лет назад сказал, что любые рассуждения об использовании атомной энергии беспочвенны и эту идею никогда не удастся реализовать, поскольку для того, чтобы разбить атом, нужно затратить гораздо больше энергии, чем мы надеемся впоследствии извлечь. Но затем другой нобелевский

лауреат, Артур Х. Комптон, заявил, что преобразование актиноурана в энергию позволило бы получить 235 миллиардов вольт с каждого атома вещества. При ударе нейтрона, содержащего энергию лишь в одну сороковую вольт, актиноуран распадается на два гигантских атомных ядра в 100 миллионов вольт каждое, таким образом выделяя в 8 миллиардов раз больше энергии, чем в нем заключалось изначально. Драматические герои также обладают безграничной энергией, но многим драматургам еще предстоит научиться высвобождать ее и использовать в своих целях. Пьеса может быть написана о любом человеке, живущем сегодня, существовавшем в прошлом или о том, кто появится в будущем, при условии что его образ будет выстроен на основе принципа трехмерности.

Вопрос. Значит, я могу описывать любую эпоху, если создам для пьесы «трехмерных» героев?

Ответ. Когда вы говорите о «трехмерных» героях, я надеюсь, вы понимаете, что в это понятие входит среда, окружающая их, а это значит, что вы должны глубоко изучить традиции, ценности, философию, искусство и язык того времени. Если вы пишете, например, о V в. до н. э., то должны исследовать ту эпоху так же хорошо, как знаете современность. Я советую вам оставаться здесь, в XX в., возможно в вашем же поселке или городе, и писать о людях, которых вы знаете. Тогда ваша задача значительно упростится и пьеса будет актуальной, если вы четко понимаете, что представляют собой ваши герои – как они выглядят, какую ступень в обществе занимают и к чему стремятся.

6. Появление на сцене и уход за кулисы

Вопрос. У меня есть друг, драматург, которому всегда очень тяжело продумать, как, в какой момент герои должны появиться на сцене, а потом уйти за кулисы. Можете ли вы дать несколько указаний на этот счет?

Ответ. Посоветуйте ему более полно интегрировать своих героев в действие пьесы.

Вопрос. Откуда вы знаете, что он их не интегрировал?

Ответ. Если вы видите, что после грозы пол под окнами мокрый, логично предположить, что окна были открыты, когда лил дождь. Проблема с появлением на сцене и уходом за кулисы свидетельствует о том, что драматург недостаточно хорошо знает своих героев. Когда в «Привидениях» поднимается занавес, мы видим на сцене Энгстрана и его дочь, которая служит в доме Алвингов. Почти сразу же она велит ему не шуметь, чтобы не разбудить Освальда, который только что вернулся из Парижа и очень устал. Кроме того, когда Энгстран отпускает замечание насчет того, что Освальд слишком долго спит, Регина заявляет, что его это не касается. Не без лукавства он предполагает, что она, пожалуй, имеет виды на Освальда. Регина приходит в ярость, что указывает на верность его догадки. Этот разговор не только сообщает нам важную информацию о персонажах, но и готовит нас к последующему появлению Освальда. Мы узнаем от Энгстрана, что Мандерс находится в городе, а от Регины – что он может прийти в любой момент. Выход Мандерса на сцену хорошо подготовлен, но это не уловка: у него есть все основания появиться именно сейчас. Регина выставляет Энгстрана вон, и входит Мандерс. Ей многое нужно ему сказать – и все это не пустая болтовня. Диалог между ними глубоко интегрирован в сюжет и является логичным следствием предыдущей сцены. Мандерс вынужден позвать фру Алвинг, чтобы не выслушивать намеки Регины. Перед ее приходом она берет книгу – этот жест послужит обоснованием важной сцены в дальнейшем. Входит фру Алвинг, отвечая на призыв Мандерса. На данный момент актеры дважды вышли на сцену и дважды покинули ее, и каждый раз это являлось необходимой частью пьесы. Перед тем, как Освальд наконец предстанет перед нами, о нем еще будет немало сказано, и мы ждем его появления.

Вопрос. Понимаю. Но не каждый из нас Ибсен. Сегодня мы пишем по-другому. Сам ритм действия современных пьес ускорился. У нас нет времени на такую длительную подготовку.

Ответ. Во времена Ибсена было почти столько же драматургов, сколько и сегодня. Многих ли вы можете назвать? Что случилось с остальными, писавшими популярные, но посредственные пьесы? Они были забыты, как будут забыты все те, кто рассуждает так же, как вы. Да, времена сейчас другие, традиции изменились, но у человека по-прежнему есть сердце и легкие. Темп действия вашей драмы может меняться, *и ему следует меняться, но мотивация должна сохраняться.* Причинно-следственные связи в вашем произведении могут отличаться от тех, что казались общепринятыми 100 лет назад, но вам следует обязательно выстроить их таким образом, чтобы они были понятными и логичными. Например, среда и раньше оказывала жизненно важное влияние на развитие действия, и сейчас ничего не изменилось. Также считалось очень плохим приемом отправить одного героя за стаканом воды только для того, чтобы два других персонажа могли поговорить наедине, и позволить ему вернуться в тот момент, когда они закончат беседу. Это и сейчас непростительно.

Люди не должны появляться на сцене и исчезать без цели или причины, как в пьесе «Восторг идиота». Выход из-за кулис и обратно – такая же часть общего строения пьесы, как окна и двери в конструкции дома. Если некто входит или выходит, то должен делать это *по необходимости. Его действие должно помогать развитию конфликта и раскрытию образа.*

7. Почему некоторые плохие пьесы имеют успех?

Будущие драматурги часто гадают, есть ли смысл учиться, лезть из кожи вон, стараясь написать что-то действительно хорошее, если пьесы, не стоящие бумаги, на которой написаны, приносят своим авторам миллионы. Что стоит за этими «успехами»?

Давайте посмотрим на один из примеров такого феноменального успеха – комедию Энн Николс «Ирландская роза Эйби». Несмотря на очевидные недостатки пьесы, в ней были заложены замысел, конфликт и аранжировка. В качестве персонажей автор использовал типажи, которые очень хорошо знакомы зрителям: их легко найти и в реальной жизни, и в сюжетах водевилей. Это уравнивало слабую проработку характеров. Публике казалось, что персонажи реальны, хотя они всего лишь им кого-то напоминали. Кроме того, аудитории была близка и затронутая автором проблема религиозного свойства и людям приятно осознавать собственную осведомленность в данном вопросе. Все это усиливалось кульминацией. Зрители были заинтригованы, к какой конфессии принадлежит ребенок, мысленно выбирали одну из сторон. Когда произошла кульминация – рождение близнецов, обе стороны были удовлетворены. Все оказались счастливы: родители, бабушки с дедушками и публика. Я считаю, что пьеса стала успешной, потому что аудитория сама приняла активное участие в «оживлении» персонажей.

Драма «Табачная дорога» – совершенно другой случай. Без сомнения, это очень посредственная пьеса, но в ней есть герои. Мы не только видим их – мы чуть ли не чувствуем запах в их домах. Публика смотрит на них так, как смотрела бы на человека с Луны, если бы он оказался на сцене: их половая распушенность, животное существование приковывают к себе внимание. Самый бедный нью-йоркский зритель чувствует, что его незавидная судьба несравненно лучше участи Лестеров. Это тоже позволяет аудитории ощутить чувство превосходства над героями. Намеренно искаженные характеры персонажей отвлекают внимание от важной проблемы социального переустройства. *В пьесе есть герои, но нет развития, поэтому она статична, поэтому ее главной целью становится демонстрация образа жизни жестоких, морально разложившихся существ.* Зрители, словно завороченные, стекаются посмотреть на этих животных, несколько напоминающих людей.

Исключительный успех Ноэла Кауарда объясняется тем, что *его* ужасы намного более приятны: кто с кем будет спать? Получит ли он ее, получит ли она его? Вспомним, что успех пришел к героям Кауарда, богатым англичанам-эстетам, стремящимся взять от жизни все, после Первой мировой войны. Измученная войной публика, по горло сытая кровью и смертью, жадно проглатывала его комедии. Реплики казались остроумными, потому что помогали зрителям забыть о понесенных миром потерях. Кауард, как и многие ему подобные авторы, появился в нужный момент и помог потрясенной публике успокоиться и расслабиться. Сегодня такое блюдо показалось бы пресным.

Пьеса Джорджа С. Кауфмана и Мосса Харта «С собой не унесешь» не плоха, хотя, по правде говоря, ее нельзя назвать пьесой. Это остроумно написанный водевиль, в котором есть замысел. Герои очень забавны в своей карикатурности, и ни один из них не связан с другим. У каждого собственные хобби, потребности, причуды. Авторам пришлось постараться, чтобы втиснуть их всех в одну конструкцию. Успех этой комедии достигался благодаря тому, что она содержала в себе некий нравственный урок, который каждый мог одобрить, не следуя ему; кроме того, вещица заставляла зрителей смеяться, для чего и предназначалась.

Не забывайте, что большинство пьес, ставших успешными, *не* ужасны. Такие пьесы, как «Эйб Линкольн в Иллинойсе» Роберта Шервуда, «Тупик» Сидни Кингсли, «Королева Виктория» Лоуренса Хаусмана, «Пусть свобода звенит» Альберта Бейна, «Тень и вещество» Пола В. Кэрролла и «Стража на Рейне» Лилиан Хеллман заслуживают большого внимания, несмотря

на некоторые очевидные огрехи. Каждая из них основана на герое. Некоторые пьесы, будучи действительно плохими, могут быть по-настоящему плохими, но порой в них есть нечто странное, дикий, что производит впечатление на публику, *несмотря на* недостатки. Если бы персонажи были созданы на основе принципа трехмерности, эти пьесы могли бы иметь больший успех.

Если ваша цель – не писать выдающиеся произведения, а быстро заработать, вам не на что надеяться. Вы не только не напишете хорошую пьесу, но еще и не получите ни гроша. Я видел сотни молодых драматургов, лихорадочно трудившихся над сырыми пьесами в убеждении, что продюсеры выстроятся в очередь, чтобы их ухватить. И наблюдал их крах в тот момент, когда эти рукописи оказались никому не нужны. Даже в бизнесе впереди оказываются те, кто дает клиентам больше, чем те ожидают. Если пьеса написана исключительно ради заработка, в ней не будет искренности. Искренность невозможно изготовить по шаблону, ее нельзя привнести в пьесу извне, если вы не относитесь к делу с душой.

Я бы посоветовал вам писать о том, во что вы по-настоящему верите. И ради бога, не торопитесь. Крутите вашу рукопись в руках, разглядывайте со всех сторон, получайте удовольствие. Наблюдайте, как развиваются ваши герои. Изображайте тех героев, которые живут среди нас, действуют так, как велят обстоятельства, и вы увидите, что ваши шансы продать пьесу возросли. Не пишите для продюсеров или для публики. Пишите для себя.

8. Мелодрама

Теперь несколько слов о разнице между драмой и мелодрамой. В мелодраме такой прием, как переход, как правило, выглядит искусственно либо его нет вовсе, конфликт преувеличен, а герои в мгновение ока перемещаются от одного эмоционального пика к другому – это следствие их одномерности. Например, безжалостный наемный убийца, преследуемый полицией, вдруг останавливается, чтобы помочь слепому перейти улицу. Это слишком надуманно. Невозможно себе представить, чтобы человек, пустившийся в бега ради спасения своей жизни, хотя бы заметил слепого, не говоря уже о том, чтобы ему помогать. Несомненно, хладнокровный преступник скорее пристрелит слепого, чтобы тот не мешался под ногами, чем станет осыпать его благодеяниями. Чтобы даже «трехмерный» персонаж выглядел достоверно, необходимо использовать переход. Если его нет, получается мелодрама.

9. О гениальности

Давайте рассмотрим определение гениальности.

Гениальность – это сверхъестественная способность, прежде всего, к приложению усилий.

*Томас Карлейль,
«Фридрих Великий»*

Я согласен с этим утверждением.

Из максимума наблюдений талантливый человек делает минимум выводов, тогда как гений делает максимум выводов из минимума наблюдений.

*Осиас Л. Шварц,
«Основные типы выдающихся людей»*

И с этим согласен.

Гений – это удачный результат стечения многих обстоятельств.

*Хэвлок Эллис,
«Исследование британского гения»*

К этому мы еще вернемся.

Гений – умственные способности как индивидуальная особенность; предрасположенность или способность ума, делающая личность пригодной для определенного вида деятельности или особого успеха в данном начинании; выдающееся умственное превосходство; необычайная способность к изобретательности или новаторству любого рода.

Толковый словарь Уэбстера

«Гений» может учиться быстрее среднестатистического человека. Он изобретателен, делает то, что не придет в голову обычным людям, обладает умственным превосходством над ними. Однако ничто из этого не означает, что истинный гений не должен учиться, причем серьезно и вдумчиво. Мы знаем, что посредством удавалось обходить гениев, которые были слишком ленивы, чтобы учиться и работать. Можно назвать этих лентяев «полуталантами», но факт остается фактом: в мире таких людей полным-полно. Почему эти гиганты мысли остаются безвестными? Почему столь многие из них умирают в нищете? Взгляните на их биографию, философские взгляды – и получите ответ. Многие не имели возможности ходить в школу (нищета). Другие попадают в плохую компанию, и их выдающийся талант растрачивается на бесполезные или дурные дела (среда). Третьи учатся, но имеют ложное представление об изучаемой проблеме (образование). Вы можете сказать, что настоящий гений всегда найдет путь к успеху, но это не так. Каждому, кто смог добиться успеха, невзирая на какие-либо препятствия, был дан на это шанс.

Выдающихся мыслительных способностей гения не всегда достаточно для того, чтобы обеспечить ему успех. Прежде всего человеку нужен старт, возможность углубить свои знания в выбранной области. Гений наделен способностью работать над какой-либо проблемой дольше и терпеливее, чем любой другой человек.

Из этого следует, что гении нередки. В словаре Уэбстера говорится, что гениальность – это «предрасположенность или способность ума, делающая личность пригодной для определенного вида деятельности или особого успеха в данном начинании». Этот «определенный вид деятельности» недоступен для многих людей, имеющих склонность к этой сфере деятельности. Что остается делать такому человеку, если обстоятельства вынуждают его заниматься делом,

совершенно противоположным «определенному виду деятельности», к которому он приспособлен? В этом случае слово «определенный» приобретает принципиальное значение. Бывают, конечно, исключения: Леонардо да Винчи, Гёте, возможно дюжина редких людей в истории человечества, достигших больших высот сразу в нескольких областях. Мы, однако, говорим о других, таких как Шекспир, Дарвин, Сократ, Иисус, каждый из которых является гением в одной области. Шекспиру посчастливилось иметь отношение к театру, хотя поначалу он занимал там скромное место. Дарвин был родом из состоятельной семьи, считавшей его никчемным несмотря на полученный им университетский диплом. Затем его взяли в экспедицию в тропики, и ум, «пригодный для определенного вида деятельности», получил возможность проявить себя в полной мере. И так со всеми.

Никто не рождается великим. Вам нравится какой-то определенный предмет больше других. Получив все необходимое для того, чтобы расширить свои знания в этой области, вы наверняка добьетесь больших успехов, а если будете вынуждены заниматься чем-то другим, вас охватит уныние, затем постигнет разочарование, и далее – крах.

Мы называем яблоню яблоней еще до того, как она даст плоды, но с гением все иначе, не так ли? Можем ли мы утверждать, что гений – это человек, который чего-то достиг, а **не** тот, кто почти чего-то добился или хотел добиться, но что-то помешало ему?

Нет, если приведенные выше цитаты имеют смысл. Ни в одной из них не говорится о достижениях. Они лишь пытаются проанализировать, что представляет собой гений. Успех – это счастливое сочетание обстоятельств, которые помогают гению раскрыться, создать то, к чему у него невероятные способности. Это смысл высказывания Хэвлока Эллиса. Нет никакой ошибки и в наблюдении Осиаса Л. Шварца, который считает, что «гений выводит максимум заключений из минимума наблюдений». Но разве это утверждение справедливо только в том случае, если гению удалось преуспеть? Разве семечко яблони перестанет быть семечком яблони, если принести его в центр большого города и бросить на твердый асфальт, где его раздавят тяжелые колеса машин? Нет, оно в любом случае останется семечком яблони, даже если лишить его шанса выполнить свое предназначение.

Рыба откладывает миллионы икринок, но выживает лишь одна из тысячи. Немногие из проклюнувшихся мальков доживают до зрелости. Тем не менее каждая икринка была не чем иным, как самой настоящей рыбьей икринкой, и в ней было заложено все необходимое для того, чтобы стать взрослой особью. Тех, кому не повезло, съели другие представители морской фауны, а уцелевшие счастливцы ничем не обязаны собственной сообразительности. Эллис прав: «Гений – это счастливый результат стечения *многих* обстоятельств». Выживание – одно из них, наследственность – другое, свобода от нищеты – третье, хотя многие выдающиеся гении, известные человечеству, происходили из низов общества и боролись за каждый дюйм на пути к вершине. Бедность не удержала внизу этих немногих, но не позволила прорваться вперед тысячам других людей, которые добились бы успеха, если бы им благоприятствовал «счастливый результат стечения многих обстоятельств».

Что касается многочисленных болтунов, бьющих себя в грудь и претендующих на звание гения, давайте не будем рубить с плеча и лишать их этой возможности. Они могут быть слишком напористыми, но некоторые из них действительно уникальные люди.

Говорят, что все убийцы считают себя невиновными и настаивают на том, что их арестовали ни за что ни про что. Криминальная история учит нас, что некоторые из них действительно не совершали ничего дурного, хотя те, кто «лучше знает», лишь злорадно смеются, услышав подобные утверждения.

Тем не менее не следует забывать об одной важной черте, свойственной гениям: они способны до бесконечности трудиться, посвящая все время предмету своих научных или творческих интересов. При этом многие пустословы тратят слишком много времени на бахвальство и слишком мало – на усердную работу.

Необходимо подчеркнуть, что, хотя гении обладают незаурядными способностями в определенной области знаний, многие из них *никогда не получают шанса* заняться тем, что им интересно. Не забывайте, что большинство гениев одарены талантом только в одной сфере науки или искусства и, занимаясь какой-либо другой, чуждой им деятельностью, они лишены возможности развиваться.

Рыба вне воды – это мертвая рыба, а гений вне своего искусства – зачастую просто дурачок.

10. Диалоги об искусстве

Вопрос. Вы согласны с тем, что один человек может одновременно заключать в себе хорошее и дурное, благородное и низменное? Разве не в характере каждого быть жертвой или предателем?

Ответ. Да. Каждый человек – не только воплощение самого себя. Он также олицетворяет народ, к которому принадлежит, да и все человечество. Его физическое развитие в уменьшенном масштабе повторяет развитие человечества в целом: после появления эмбриона в утробе матери ему предстоит пройти через все метаморфозы, пережитые человеком с того времени, когда он пустился в свое долгое путешествие на планете, истоки которого отсылают нас к зарождению протоплазмы. Отдельной личностью и целыми народами управляют одни и те же законы. Человек блуждает в тумане, пробирается нехоженными тропами, как когда-то племена, общины и расы. В детстве, отрочестве, зрелости он испытывает те же бедствия, ведет ту же борьбу за счастье, что и все люди мира. Один человек – копия всех. Его слабости – это наши слабости, его величие – наше величие.

Вопрос. Разве сторож я брату своему? Я не хочу отвечать за его действия. Я индивидуальность.

Ответ. Как и кошка, крыса, лев или насекомое. Возьмем термитов. У них есть самки, которые занимаются только тем, что откладывают яйца. Есть рабочие, охранники, солдаты и другие особи, единственная функция которых – служить «желудком» для всего сообщества. Они пережевывают волокнистый сырой корм, переваривают его, и лишь тогда он становится пригоден в пищу. Все члены этого сообщества насекомых сбегаются к этой особи, к так называемому «живому желудку», и сосут подготовленную им пищу. У каждого из них есть определенная функция, каждый необходим. Если уничтожить любое звено этой хорошо выстроенной цепочки, все они погибнут. По отдельности они жить не могут, как нерв, легкое или печень не существуют отдельно от организма. Вместе эти отдельные насекомые формируют целую единицу – сообщество. То же можно сказать о вашем теле: каждая его часть функционирует самостоятельно, а слаженная работа всех органов обеспечивает жизнь человека. Таким образом, отдельный индивид также лишь часть целого, а именно человечества. Каждый член семьи термитов уникален, как каждая нога, рука или легкое имеют собственные характеристики, но все равно это только часть целого. Поэтому лучше вам быть сторожем брату своему: вы с ним части одного целого, и его несчастье неизбежно сказывается на вас.

Вопрос. Если один человек обладает одновременно множеством черт, присущих всем представителям рода людского, есть ли у меня шансы создать цельный образ отдельной личности?

Ответ. Это далеко не простая задача, но ваша удача в этом деле зависит от того, насколько вам удастся приблизиться к этой «целостности». Только стремясь к совершенству в искусстве, можно добиться успеха, даже если цель так и не будет достигнута.

Вопрос. Что такое, в принципе, искусство?

Ответ. Искусство есть совершенство – в микроскопической форме – не только человечества, но и Вселенной.

Вопрос. Вселенной? Не слишком ли далеко вы заходите?

Ответ. Простейшее состоит из тех же элементов, что и клетки человеческого тела. Скопление миллионов клеток, тело, содержит те же молекулы, что и каждая отдельная клетка, которая выполняет определенную функцию в сообществе себе подобных, и вместе они составляют человеческий организм, так же и каждый человек играет свою роль в обществе людей – мире. Как одна клетка символизирует человека, так и общество олицетворяет Вселенную. Вселен-

ной управляют те же всеобщие законы, которые царят в обществе людей. Вещество, механизм, действие и реакция те же самые.

Пытаясь прописать образ одной совершенной личности в своем произведении, драматург тем самым изображает не только человека, но и общество, к которому он принадлежит, а это общество является всего лишь атомом Вселенной. Таким образом, создавая образ человека в искусстве, мы отражаем Вселенную.

Вопрос. «Совершенство», о котором вы говорите, таким образом, может ограничиться слепым подражанием природе или просто перечислением тех качеств, которые характеризуют человека.

Ответ. Вы боитесь расширить свой кругозор? Разве инженеру может навредить знание математики, закона тяготения, сопротивления материалов, с которыми он работает? Ему следует получить самое глубокое представление о многих вещах, так или иначе относящихся к его профессии, прежде чем приниматься за проектирование моста, который должен представлять собой конструкцию не только прочную и долговечную, но и радующую глаз. *Его познания в области точных наук не исключают воображения, вкуса, изящества исполнения конкретного проекта.* Это относится и к драматургу. Некоторые из них, строго следуя всем канонам драматургии, создают безжизненные работы. Другие – и такие люди бывали – используя все доступные данные, соблюдают те правила, которые считают верными, но добавляют к знаниям свои эмоции и переживания. Тогда они поднимают свои знания на крыльях воображения и создают шедевр.

11. Как писать пьесу

Обязательно сформулируйте замысел.

Вашим следующим шагом станет выбор *ключевого персонажа*, который спровоцирует конфликт. Такой замысел, как, скажем, «ревнивец уничтожает не только себя, но и предмет своей любви», подразумевает наличие героя, которого обуревают ревность, – это может быть мужчина или женщина. Ключевой персонаж должен быть личностью, готовой на все, чтобы отомстить за свои горести – реальные или воображаемые.

Следующим шагом станет подбор остальных героев. Однако они должны быть *аранжированы*.

Не забывайте о соблюдении принципа *единства противоположностей*.

Проследите за тем, чтобы выбрать правильный *момент атаки* – это поворотный пункт в жизни одного или нескольких героев.

Любой момент атаки начинается с *конфликта*. Но помните, что существует четыре типа конфликта: статичный, скачкообразный, медленно нарастающий, а также такая вещь, как предчувствие конфликта. Именно последний вам и потребуется, вместе с нарастающим.

Ни один конфликт не сможет двигаться к своему пику без *непрерывной экспозиции*, которая представляет собой *переход*.

Нарастающий конфликт, следствие экспозиции и перехода, обеспечит *развитие*.

Герои, участвующие в конфликте, будут перемещаться от одного полюса к другому, например от *ненависти* к *любви*, что создаст *кризис*.

Если развитие происходит равномерно, постепенно набирая обороты, за кризисом последует *кульминация*, а за ней – развязка.

Убедитесь, что единство противоположностей притягивает ваших героев достаточно сильно, чтобы герои не ослабли или не покинули пьесу посреди действия. Каждый персонаж должен что-то поставить на кон, например все свое имущество, здоровье, будущее, честь, жизнь. Чем прочнее единство противоположностей, тем меньше вы можете беспокоиться о том, что героям удастся доказать ваш замысел.

Диалог столь же важен, как и любой другой элемент пьесы. Каждое произнесенное тем или иным персонажем слово не должно диссонировать с его характером.

Брандер Мэтьюс, писатель, преподаватель курса драматической литературы, и его ученик Клейтон Гамильтон в своей книге «Теория театра» настаивают на том, что пьесу можно по-настоящему оценить только в театре, во время просмотра зрителями.

Почему? Я допускаю, что проникнуть в суть повествования действительно проще с помощью актера из плоти и крови, чем напечатанных страниц текста, но почему это должен быть *единственный* способ? Если бы строители пользовались подобным методом оценки своей работы, какая бы это была трата ресурсов! Здания возводились бы в реальную величину и из настоящих материалов, прежде чем потенциальные владельцы смогли бы решить, хотят ли они, в принципе, иметь такой дом; мосты перебрасывались бы через реки до того, как правительство сообщало бы инженеру, годится ли эта конструкция или нет.

Составить мнение о пьесе можно еще до того, как она будет поставлена на сцене. Прежде всего, с самого начала в ней должен быть виден замысел. Мы имеем право знать, в каком направлении автор поведет нас. Герои, характер которых определяется замыслом, неизбежно идентифицируют себя с целью пьесы – им предстоит доказать замысел автора через конфликт. Пьеса начинается с конфликта, постепенно нарастающего до того момента, пока не достигнет кульминации. Герои должны быть так хорошо прописаны, что, независимо от того, рассказал ли нам автор историю их жизни или нет, мы могли бы без труда описать, что представляет собой каждый из них.

Зная состав действующих лиц и конфликт, мы будем понимать, чего ждать от любой пьесы, которую читаем.

Между атакой и контратакой, между конфликтом и другим конфликтом имеется переход, соединяющий вместе все элементы повествования, подобно тому как цементный раствор скрепляет кирпичи между собой. Мы будем думать, как правильно отобразить переход, так же как искали героев в начале, и если не сможем этого сделать, то будем знать, почему действие пьесы движется не плавно и естественно, а скачками и рывками. Если же экспозиции слишком много, мы поймем, что пьеса получится статичной.

Когда я читаю пьесу, автор которой описывает героев в мельчайших деталях, не начиная при этом конфликт, то делаю вывод, что он не владеет азами техники драматургии. Если характеры героев размыты, диалоги расплывчаты и запутанны, нет нужды ставить пьесу, чтобы определить, хороша она или плоха. Она неизбежно плоха.

Драма должна начинаться, когда один из героев достигает поворотного момента в своей жизни. После прочтения нескольких первых страниц станет ясно, относится ли это к данному произведению. Аналогично в первые минуты чтения мы можем понять, аранжированы ли герои. Чтобы составить мнение об этом, постановка на сцене вовсе не обязательна.

Манера речи персонажа должна соответствовать его образу жизни, особенностям характера и роду деятельности, «вырастая» из образа конкретного героя, а не автора.

Читая пьесу, «перенаселенную» персонажами, которые ничего не делают для того, чтобы приблизиться к конечной цели, а появляются лишь для комической разрядки или разнообразия, мы понимаем, что такая пьеса плоха во всех отношениях.

Утверждение, будто пьесу нужно непременно поставить, чтобы оценить, по меньшей мере вызывает вопросы и свидетельствует о незнании основ драматургии и неспособности принять принципиальное решение без воздействия извне.

Верно и то, что многие хорошие пьесы потерпели крах на сцене из-за неудачного подбора актеров и скверной постановки. С другой стороны, и некоторые талантливые актеры оказались не у дел после ролей в посредственных спектаклях. Дайте великому скрипачу Фрицу Крейслеру самую простую скрипку, купленную в обычном магазине, и увидите, что случится с его мастерством. Поступите наоборот – дайте ничего не понимающему в музыке человеку инструмент Страдивари, и результат будет катастрофическим.

Нетрудно догадаться, что вы можете противопоставить моим рассуждениям. «Искусство, – говорили многие и будут говорить, – не точная наука наподобие проектирования мостов или архитектуры. Искусством правят настроения, эмоции, личный подход. Оно субъективно. Вы не можете диктовать автору, какой формулой пользоваться, когда он вдохновенно творит. Он делает то, что ему велит вдохновение. Твердых правил нет».

Разумеется, каждый человек пишет так, как ему нравится, но все же есть некие правила, и он должен им следовать. Например, необходимо пользоваться инструментом для письма и чем-то, на чем можно писать, – это может быть карандаш и листок бумаги или же современные средства, но обойтись без них нельзя. Есть правила грамматики, и даже авторы, которые пишут, следуя за потоком своего сознания, соблюдают определенные законы построения повествования. Обычно писатели вроде Джеймса Джойса устанавливают намного более жесткие принципы работы, чем те, которым способен следовать средний автор. Итак, в драматургии нет конфликта между личным подходом и базовыми правилами. Знание принципов повышает ваш уровень как мастера и художника.

Выучить алфавит было нелегко. Помните, как В казалась опасно похожей на D, а W напоминала пьяную букву M? Трудно было понять, что читаешь, когда вас целиком поглощало разглядывание самих букв. Могли ли вы представить, что настанет время, когда вы сможете писать не останавливаясь для того, чтобы задуматься о буквах A или W?

12. Где взять идеи?

Если у вас есть полностью сложившийся образ героя, отчаянно желающего чего-то, значит, есть и пьеса. Незачем выдумывать ситуации – этот деятельный персонаж создаст их сам.

В разделе «Конфликт», главе «Причина и следствие» приведен список абстрактных существительных. Прочитайте его.

Прежде всего вы должны запомнить, что *искусство не отражение жизни, а ее суть*. Если вы пишете о каком-то сильном чувстве, то можете наряду со всем прочим сделать особый акцент на этом чувстве или какой-либо его составляющей.

Посвящая свою пьесу *любви*, вы должны писать о *великой любви*. Выбирая в качестве основной идеи *честолюбие*, имейте в виду, что это может быть лишь *безжалостное честолюбие*. Если останавливаете свой выбор на *страсти*, пусть это будет *собственническая страсть*. Такие чувства порождают конфликт.

Возьмем простое существительное «страсть». Страсть была движущей силой в пьесе Сидни Говарда «Серебряный шнур» – не обычное увлечение или любовь, а эгоистичная, неимоверно собственническая любовь матери к своим сыновьям.

Недостаточно, разумеется, знать, что человек является собственником; вы должны понимать *почему*. Обычно *неуверенность* и желание быть *значимым* – главные причины всех ярко выраженных черт. Мать хотела быть в центре внимания, вместо того чтобы позволить женщинам, которых ее сыновья приводили в дом, играть естественную для них важную роль.

Страсть – базовая человеческая потребность, но гипертрофированная страсть может стать сокрушительной. Укрыться от такого чувства практически невозможно. В конце концов, что вы можете сделать с человеком, который любит вас? Если вы добрая душа, то будете связаны им по рукам и ногам, даже если предпочли бы оказаться за миллион миль от него.

Драма должна не только развлекать, но и учить. Драматург раскрывает человека перед человеком. Видя на сцене героя, причиняющего несчастье другим, вы должны узнать в его поступках себя.

Давайте вернемся к разделу «Конфликт», главе «Причина и следствие» и рассмотрим понятие *склонный к злоупотреблениям*.

Склонность к злоупотреблениям. Человек, склонный к злоупотреблениям, не осознает своих недостатков. Он недалёковиден, ограничен, ему не хватает воображения. Он пытается поступать правильно, но не может, потому что не знает как. Этот человек неизбежно втянет вас в конфликт.

Аккуратность. Представьте, что значит жить с человеком, который аккуратен всегда и во всем, 24 часа в сутки. Это было бы невыносимо, ведь он полагает, что делает все идеально, и требует того же от остальных. Вы должны заметить, что человек не может быть совершенен на сто процентов, но, разумеется, перфекционист не сознает, что он тоже обычный смертный, имеющий недостатки и слабости. Таким образом, личность подобного склада *должна находиться в конфликте* с окружающими людьми.

Самонадеянность. Самонадеянный человек (не просто обладающий чувством собственного достоинства, а глубоко самовлюбленный) неизбежно сверхчувствителен. Он легко усматривает оскорбление в любом реальном или воображаемом критическом замечании. Будучи крайне неуверенным в себе, он должен постоянно раздувать свое эго, чтобы поддерживать уверенность в собственной значимости. Такой человек должен всегда все делать по-своему, и, чтобы с ним о чем-то договориться, нужно обладать ловкостью и тактом дипломата. Он неизбежно потеряет любовь, привязанность и уважение окружающих – на этом можно построить вашу пьесу.

Достоинство. Человек, которому присуще чрезмерное чувство собственного достоинства (помните, мы должны преувеличивать черту), мог бы стать хорошим «материалом» для комедии. Ваш герой должен быть напыщенным, заносчивым, смертельно боящимся хоть на йоту отступить от правил. Введите его в конфликт с человеком, в корне отличающимся от него по всем параметрам, не забудьте создать между ними *единство противоположностей*, которое они не смогут разорвать, и у вас получится уморительная пьеса.

Мудрость. Если чего-либо, даже хорошего, слишком много, это может ужасно раздражать. Ваш мудрец, который всегда прав, никогда не ошибается, может заставить простых смертных, окружающих его, чувствовать себя чрезвычайно глупыми и никчемными. Даже если они восхищаются им и уважают его, тот факт, что он вызывает в них вместо любви к себе чувство неполноценности, толкает их на бунт, провоцирует обиды и злость.

Есть люди, которые никогда не заканчивают начатое. Есть неисправимые «волынщики» – они всегда все откладывают на *завтра*. Бывают люди импульсивные, которые сначала делают, а потом думают. В действительности существуют тысячи человеческих черт, эмоций, качеств, которые можно использовать при создании образов героев пьесы, романа или рассказа.

В качестве персонажа вы можете взять самого настоящего человека, реальную личность, но преувеличить одну из его черт. Поступая так, вы найдете столько героев для пьес или романов, что жизни не хватит описать и половину.

Каждое слово в списке качеств из раздела «Конфликт», главы «Причина и следствие» емко описывает героя. Рассмотрим еще один пример такой характеристики – *неуклюжий*. Незачем брать шаблонный персонаж, «увальня». Возьмите женщину, красивую и умную, но неуклюжую.

Любой, в ком чего-то в избытке, может послужить хорошим «исходным материалом» для истории. Помните: ваши герои должны быть деятельными, поскольку такие люди буквально обречены на то, чтобы раскрывать себя через конфликт. Секрет счастья – в понимании, что никто не совершенен; нужно всегда помнить: каждому из нас есть куда расти.

Необходимо глубоко чувствовать свою историю – она должна отражать ваши убеждения. Никогда не бойтесь конфликта в своих сочинениях, потому что в противном случае получите скучное и статичное произведение, в каком бы жанре вы ни работали.

Даже хороший замысел не более чем замысел. Что такое вообще замысел? Семя. Ни больше ни меньше. От вас зависит, удастся ли ему прорасти. Любая идея без «трехмерных» героев не стоит и ломаного гроша.

Аллегория или любые художественные понятия хороши, только если отражают человеческие устремления.

Найти идею для произведения любого жанра проще простого – смотрите вокруг и будьте наблюдательны. Если следовать этому совету, то точно признаете, что мир можно сравнить с лавкой, в которой никогда не заканчиваются сладости, где вам позволено выбирать самые лакомые угощения по своему вкусу.

Вот несколько типажей, которые вы могли бы использовать. Я попытался перечислить, какие черты свойственны каждому из них. Вам предстоит наделить этими качествами живых людей – ваших героев.

КАК МОЖНО ОПИСАТЬ БЕЗЖАЛОСТНЫЙ ХАРАКТЕР?

(Безжалостный герой не всегда плохой.)

- что-то важное поставлено на карту;
- неспособность повернуть вспять;
- решимость;
- честолюбие;

- отчаянность;
- загнан в угол – попал в ловушку;
- страх неудачи;
- правдолюбие (воинственное);
- великая страсть (Любовь, Ненависть, Алчность, Ревность и т. д.);
- заикленность на цели;
- эгоцентризм;
- однобокий ум;
- умение смотреть в будущее;
- мстительность;
- оппортунизм;
- скупость;
- злопамятность.

Эти черты свойственны многим безжалостным героям. Составьте собственный список.

Характер непутевого героя предполагает:

- склонность к пустым фантазиям;
- безынициативность;
- отсутствие цели в жизни;
- беззаботность.

Умному герою свойственны:

- проницательность;
- находчивость;
- настойчивость;
- наблюдательность;
- интеллект;
- талант;
- хорошее знание психологии.

Характер скучающего героя предполагает:

- несообразительность;
- самовлюбленность;
- эгоцентризм;
- тревожность или страх;
- отсутствие проницательности, наблюдательности или интеллекта;
- хандру.

Скверный нрав включает в себя следующие черты:

- невнимательность к людям;
- раздражительность;
- нервозность;
- неспособность к пониманию;
- нетерпимость;
- разочарованность;
- ненависть;
- болезненность;
- самодурство;
- испорченность;
- быстроту ума.

Антисоциальность предполагает:

- жестокость;
- замкнутость;

- бесчеловечность;
- безжалостность;
- все, что причиняет вред человечеству;
- косность;
- извращенность.

Под любовью к роскоши подразумеваются:

- потакание своим прихотям;
- чувственность;
- самовыражение;
- огромная тяга к красоте;
- упадничество;
- избалованность.

Категоричность можно разбить на следующие элементы:

- сверхкритичность;
- ханжество;
- боязливость;
- неуверенность;
- комплекс неполноценности;
- деспотичность;
- самовлюбленность;
- эгоизм;
- склонность сплетничать;
- боевой настрой.

Недоверчивость предполагает:

- неуверенность;
- комплекс вины;
- скептицизм;
- скрытность;
- тщеславие;
- малодушие;
- безрадостность;
- неспособность оценивать;
- комплекс превосходства.

Для ханжества характерны:

- узколобость, способность оценивать всех по одному стандарту;
- конформизм, благочестие, отсутствие воображения;
- холодная ярость;
- соблюдение приличий;
- негибкость;
- реакционность;
- склонность к формальному поведению;
- обходительность;
- вежливость;
- фанатизм (фанатик является ханжой, **но** не всякий ханжа – фанатик);
- комплекс вины.

Характер мерзавца предполагает:

- эгоцентризм;
- бессовестность;
- себялюбие;

- завистливость;
- неуверенность;
- тщеславие;
- ненадежность;
- одиночество;
- комплекс превосходства;
- неспособность к созиданию.

Честолюбие предполагает:

- бунт против существующего положения вещей;
- жажду признания;
- стремление оправдать свое существование;
- неудовлетворенность;
- жажду перемен;
- жажду славы;
- бегство от разочарования;
- жажду власти;
- ревность;
- стремление к власти;
- стремление к развлечениям;
- самореализацию;
- безжалостность;
- стремление к надежному положению.

Начав с этого, вы можете находить новые интересные идеи *бесконечно*, пока глубокая старость или отсутствие воображения не станут вам препятствием.

Вопрос. Я полагаю, что все эти примеры помогут мне найти идеи, но... Мне непонятно, почему герои должны являться воплощением определенного типажа. Люди в реальной жизни не обязательно безумны, не демонстрируют крайних проявлений характера, как нам, по вашим словам, нужно стараться их показать. Боюсь, если последовать вашим советам, то наши рассказы или пьесы будут скорее преувеличением, чем нормой.

Ответ. Испытывали ли вы такой гнев, что людям казалось, будто вы сошли с ума? Нет? Другие испытывали. Случалось ли вам так сильно ревновать, что это становилось невыносимым? Если вы отвечаете «нет», значит, вы – редкий экземпляр и вам не понять мотивов обычного человека.

Бывают времена, когда большинству нормальных людей самая ужасная месть кажется совершенно неизбежной. Предполагается, что писатель застаёт своих персонажей на пике кризиса. К сожалению, в такие моменты никто не ведет себя нормально. Если вы когда-нибудь переживали катаклизм, то поймете не только психическое состояние своих героев, но и их мотивацию, и тернистый путь, по которому они бредут, чтобы в конечном итоге добиться успеха или потерпеть крах.

Когда мы видим в литературе или на сцене жестокость, неистовство, насилие – все страсти, превращающие человека в зверя, то в действительности видим себя такими, какими мы сами когда-нибудь, пусть хотя бы на долю секунды, бывали в жизни.

Нет сомнений в том, что за все время существования этого мира неоднократно появлялись люди, которые не остановились бы ни перед чем в стремлении достичь своей цели, и именно они влияли на судьбы, иногда сея добро, а порой и зло.

Позвольте еще раз подчеркнуть: писать имеет смысл только о героях, достигших поворотного пункта своей жизни. Их пример станет предупреждением или источником вдохновения для нас.

13. Как писать для телевидения

Каждый, кто знает, как написать хорошую одноактную пьесу, может не бояться, что нужно обладать каким-то особым талантом, чтобы писать для этого нового и потрясающего средства передачи информации – телевидения.

Говорят, что история должна быть способна захватить внимание аудитории с того самого момента, как действие начинается на телевизионном экране, и удержать его до самого конца. Хороший драматург не найдет в этом утверждении ничего нового. Мы рассматривали этот принцип в главе «Момент атаки». Способы пробудить интерес и создать конфликт на телевидении используются точно такие же, как и при работе над хорошей пьесой. Принцип неизменен: саспенс, предчувствие конфликта должны ощущаться во всем действии с самого начала.

Одноактная пьеса для театра и получасовая пьеса для телевидения все-таки *отличаются* тем, что одноактная постановка обычно идет в одних декорациях, а в телевизионной программе могут быть использованы три или четыре вида декораций и их можно менять так часто, как этого требует действие.

Постановщики телепрограмм предпочитают ограничиваться необходимым минимумом героев.

Автору телевизионной пьесы незачем думать о том, с какого ракурса будет вестись съемка, или о каких-либо других технических секретах производства. В сценарий не нужно включать указания о направлении камеры. Однако, чтобы эти пометки можно было впоследствии внести, сценарий должен быть напечатан только на половине страницы – с одной стороны. Телевизионный сценарий обычно включает от 40 до 50 таких полустраниц. Все указания печатаются заглавным шрифтом.

Вот начало телевизионного шоу, написанного двумя моими студентами и поставленного в программе Danger (телеканал CBS). Прочитав его, вы получите представление о том, как писать сценарий для телевидения.

ЮБИЛЕЙ

Пьеса для телевидения

Авторы

Ивлин Корнелл

и **Джон Т. Чепмен**

Действующие лица

Кэтрин Маклауд

Алан Маклауд

Чарли Дин

миссис Брайс

Джозеф Кучарски

окружной прокурор

судья

рассыльный

МЕСТО ДЕЙСТВИЯ

Отреставрированный сельский дом Маклаудов в Коннектикуте. Передняя дверь с большим стеклом в проеме открывается в просторный главный холл, в котором видны двойные двери, ведущие в столовую, и несколько дверей справа – в гостиную. Здесь же лестница на второй этаж. Дверь кухни находится в столовой. Часть спальни и гардеробной также могут быть показаны.

День в начале весны.

Миссис Брайс входит в столовую из кухни с кофейным сервизом, который ставит на сервант. Ей за сорок, это типичная сельская жительница Новой Англии. Услышав звук, доносящийся из холла, она поворачивается к двойным дверям, из проема которых появляется Алан Маклауд. Он входит и бросает шляпу, пальто и портфель на стул. Ему около 35 лет, он худой и нервный, а сейчас выглядит явно раздраженным.

МИССИС БРАЙС. Доброе утро, мистер Маклауд.

АЛАН. Доброе, миссис Брайс. Кофе готов?

МИССИС БРАЙС. Да, сэр. Подать яичницу?

АЛАН. *(Садится за стол.)* Боюсь, на это нет времени, миссис Брайс. Мне нужно успеть на первый поезд в город. Суд начинается сегодня, а дело, над которым я работаю, слушается первым... *(Она наливает кофе, он прячет лицо в ладони, но выпрямляется, когда она приносит чаику.)* Посмотрим... Четверг... Надеюсь, вы не собираетесь сегодня воспользоваться своим выходным? *(Она смотрит на него, собираясь возразить.)* Миссис Маклауд... она неважно себя чувствует и плохо спит...

СЛОВАРЬ ТЕЛЕВИЗИОННЫХ ТЕРМИНОВ

СКП – аббревиатура: сверхкрупный план.

Связка – соединительное звено между одной сценой или действием и следующей. Чаще всего встречается в сценариях, не предназначенных для театральных постановок; для драматических сочинений используется термин «переход».

Крупный план – наведение камеры на предмет или человека. Если камера фокусируется на человеке, в кадре крупно показана голова и плечи.

Звуковые перебивки – музыка, звуки или голоса, звучащие самостоятельно.

Катнуть – вырезать.

Монтажный переход – исчезновение одного изображения и появление другого.

То же самое в отношении звука – микширование наплывом: затухание одного звука и нарастание другого.

«Стоп!» – остановка действия, выключение камеры и т. д.

Смена кадра – переключение с одной камеры на другую, то есть с одного изображения на другое.

Плавная смена кадров – уход одного изображения в затемнение с одновременным появлением другого из затемнения.

Наплыв – появление нового изображения из затемнения.

Размыв – уход изображения в затемнение.

Быстрая смена кадров – резкий визуальный переход от изображения с одной камеры на изображение с другой.

«Долли» – операторская тележка, на которой установлена камера, и она «наезжает» на объект или отодвигается от него.

Наезд – приближение камеры к предмету или человеку.

Отъезд – движение камеры от предмета или человека.

Выход из затемнения – изображение постепенно появляется на темном экране.

Нарастание – постепенное усиление громкости голоса, звука или музыки.

Затемнение – постепенное уменьшение яркости изображения, пока экран не станет совершенно черным.

Затухание – уменьшение громкости звука, пока он не перестанет быть слышимым.

Киноклип – запись, вставленная в прямую трансляцию.

Кадр – то, что видит камера, находясь в статичном положении.

Общий план – кадр, включающий в себя как ближний, так и дальний планы.

Закадровый голос/звук – голос говорящего или источник звука не видны в кадре.

Панорамирование – начало съемки в одной точке и переход в другую без разрыва.

Сустейн – длительно не спадающая амплитуда звука.

Звуковой фон – музыка, сопровождающая диалог или повествование.

«Произносится под музыку» – характеристика слов, звучащих под музыкальное сопровождение.

Прибавить – ослабить громкость музыки.

Заставка – фрагмент-разделитель.

Акцентировать – подчеркивать что-либо неожиданной музыкальной фразой или аккордом.

14. Заключение

Если вы не способны различать ароматы, то не сможете стать парфюмером; если у вас нет ног, вам не быть бегуном, отсутствие музыкального слуха закроет вам путь к карьере композитора.

Чтобы стать драматургом, вы должны как минимум обладать воображением, здравым смыслом, наблюдательностью, чувством меры и хорошим вкусом. Никогда не довольствуйтесь поверхностным знанием – запаситесь терпением, чтобы всегда устанавливать истинные причины событий. Вы должны знать экономику, психологию, физиологию, социологию. Всему этому можно научиться с помощью терпения и упорного труда – и, если вам это не удастся, ничто не сделает из вас хорошего драматурга. Меня часто поражает, с какой легкостью люди выбирают профессию писателя или драматурга. Нужно учиться около трех лет, чтобы стать хорошим сапожником; это относится и к столярному делу, и к любому другому ремеслу. Почему же тогда некоторые считают, что профессия драматурга – одна из самых сложных в мире – может быть освоена в один присест, без серьезной подготовки? Диалектический подход поможет тем, кто уже подготовился к этой работе. Он пригодится и начинающему, дав ему четкое представление о препятствиях, которые ждут его на этом пути, и о дороге, по которой нужно идти, чтобы достичь поставленных целей.

Приложение А

Рассмотренные пьесы

1. Мольер, «Тартюф»

Комедия в трех актах

СИНОПСИС

Тартюф – прохвост без гроша за душой, под маской ярой религиозности втирается в доверие к Оргону, богатому бывшему офицеру королевской гвардии.

Укрепив свое положение в доме Оргона, Тартюф берется за «перевоспитание» членов его семьи, пытаясь отвратить их от общества и навязать пуританский образ жизни. Его настоящая цель – Эльмира, хорошенькая молодая жена Оргона. Он уговаривает Оргона заставить его дочь Мариану разорвать помолвку с ее возлюбленным Валером, утверждая, что ей нужен благочестивый человек, который направил бы ее к безгрешной жизни. Это вызывает бешенство Дамиса, сына Оргона, влюбленного в сестру Валера.

Дамис застаёт Тартюфа ухаживающим за мачехой и в его же присутствии рассказывает обо всем отцу, но тот ему не верит. Оргон требует, чтобы Дамис извинился перед Тартюфом. Дамис отказывается, и отец в ярости лишает его наследства.

В разгар этих семейных неурядиц Оргон поручает Тартюфу хранить ларец с важными бумагами, переданными ему бежавшим другом. Если эта информация будет раскрыта, Оргона ждет обвинение в государственной измене, а его друга, скорее всего, смерть.

Оргон так безоговорочно верит в честность и праведность Тартюфа, что передает все свое имущество в его распоряжение. Чтобы сделать узы еще крепче, он обещает Тартюфу выдать за него свою дочь.

Жена Оргона Эльмира, возмущенная происходящим, специально привлекает Тартюфа, делая вид, что не возражает против его ухаживаний, тогда как Оргон, спрятавшись, все слышит. Лишившись иллюзий, разъяренный Оргон приказывает Тартюфу убираться из его дома, забыв о том, что передал все свое достояние в его руки.

На следующий день Тартюф, пользуясь своим законным правом на владение имуществом Оргона, собирается выгнать его семью из дома. Кроме того, он передает королю ларец с секретными бумагами, принадлежащими другу Оргона. Король узнает в Тартюфе мошенника, совершившего преступления в другом городе, и приказывает заключить его в тюрьму. Принимая во внимание верную службу Оргона в армии, король возвращает ему ларец, не открывая.

АНАЛИЗ

Замысел

Кто роет яму другим, сам в нее упадет.

Ключевой персонаж

Тартюф начинает конфликт.

Герои

Оргон, богач, бывший офицер, властный, глупый, склонный к слепой доверчивости, религиозный – но почему? Мы этого так и не узнаем.

Тартюф прекрасно прописан: вкрадчивый, учтивый, тонкий психолог. Однако перед нами раскрыты лишь два характеризующих его параметра – внешний облик и психологический портрет. О том, что было с ним прежде, остается только догадываться, а мы хотели бы узнать, что заставило столь одаренную натуру встать на путь мошенничества. Не зная предысторию героя, мы видим лишь результат его действий, но не причины, побудившие к ним.

Эльмира, добрая мачеха и жена. Она намного моложе мужа. Почему она вышла за него – из-за любви, ради денег или по обоим причинам? Почему остается примерной женой, несмотря на то что Оргон, все мысли которого прикованы к Тартюфу, явно не уделяет ей должного внимания?

Дамис, сын Оргона, хорош собой и своеволен. Мы надеемся, что он исправит ситуацию, но удастся лишь разозлить отца, в результате чего Дамиса выгоняют из дома. Он уходит, оставляя свою семью с человеком, который, как ему известно, разрушит их жизнь. Сын возвращается, когда его зовут, и все дурное забыто. Этот персонаж совершенно не развивается.

Мариана, дочь, слабая девушка, настолько бесхарактерная, что не способна бороться за свою любовь. Хотя в ту эпоху беспрекословное подчинение родительским желаниям считалось канонem, она могла бы по крайней мере яростно протестовать. Слыша требования отца, дочь всего лишь робко возражает в ответ. Служанка подталкивает ее, во-первых, к тому, чтобы тайком встретиться с возлюбленным, а во-вторых – игнорировать требования отца. Образ этой героини не вызывает большого доверия. Действуя так, как подсказывает служанка, она совершенно статична.

Клеант, брат Эльмиры, ничего не вносит в пьесу. Он разве что пытается, как и все остальные, поколебать слепую веру Оргона. В первом акте Клеант уходит, ничего не добившись, затем возвращается просить Тартюфа, чтобы тот убедил Оргона простить сына, но не добивается успеха. Мы видим его снова в третьем акте в еще одном второстепенном диалоге. Он не способствует развитию конфликта.

Мадам Пернель, мать Оргона. Этот персонаж используется в начале пьесы для экспозиции, возвращается в конце, чтобы добавить немного комического эффекта в действие. Не вносит ничего.

Валер, представленный нам как возлюбленный Марианы, по крайней мере полон решимости добиться того, чтобы она вышла замуж за него, и ни за кого другого. Валер бы не понадобился, будь у Марианы сила воли бороться за свою любовь. Но она на это неспособна, и Валер в пьесе необходим, чтобы сражаться вместо нее. Чтобы еще раз подтвердить безосновательность доверия Оргона, Валер проявляет себя как истинный друг, предлагая ему бежать от полиции. Однако к этому моменту Оргон уже всецело осознает свою ошибку, и этот дружеский жест доказывает то, что мы и так уже знаем.

Дорина, дерзкая, откровенная, острая на язык служанка. Необходима в пьесе, поскольку без нее некоторые персонажи не могут сделать и шагу. Несмотря на остроумие, она представляет собой шаблонный типаж, ведь нам хотелось бы видеть, как герои предпринимают что-либо по собственной инициативе, – а именно так они и поступают, если созданы на основе принципа трехмерности и находятся в полноценном конфликте.

Аранжировка

Оргон и Тартюф хорошо подходят друг другу: один – доверчивый простака, другой – проныра. Эльмира не соответствует своему мужу, но ей удастся перехитрить самого Тартюфа. Дамис и Валер однотипны, и им практически нечего противопоставить ключевому персонажу. Мариана бесцветна, эту фигуру сдует легчайший ветерок. Дорина, служанка, – единственная, кто выделяется бесстрашием и смекалкой. Она лучше всего аранжирована с Тартюфом, и хотелось бы увидеть их в двойном конфликте.

Единство противоположностей

Это прочная связь, собирающая пьесу воедино. Мариана влюблена, Дамис тоже, и эти чувства очень важны для них. Желание всей семьи продолжать нормально жить без вмешательства Тартюфа не позволяет никому из ее членов покинуть сцену. Конечно, Эльмира может бросить мужа, и мы не понимаем, почему она этого не делает, поскольку слишком мало о ней знаем, но, вероятно, ее что-то удерживает – любовь или деньги (предполагаю, что причиной может быть одно из этих обстоятельств или оба сразу).

Момент атаки

Кризис происходит в середине первого акта, когда Оргон решает разорвать помолвку дочери с Валером и выдать ее за Тартюфа. Первая половина акта – чистая экспозиция, следовательно, верным моментом атаки должен стать поступок Оргона, в результате которого что-то важное окажется на кону.

Конфликт

Первая половина первого акта статична. После этого пьеса движется к кризису и кульминации, которые следуют волнами, но конфликты недостаточно сильны, потому что оппозиция Оргону со стороны семьи выражается в протестах, а не в открытом неповиновении.

Переход

Если говорить о Тартюфе и Оргоне, то их переходы хороши. Во втором акте Тартюф ловко переходит от благочестия к открытому проявлению любви и страсти к Эльмире, в то же время стараясь выставить свое желание в возвышенном свете.

Оргон постепенно все глубже увязает в своем слепом доверии Тартюфу.

На протяжении всей пьесы переходы выполнены превосходно, за исключением некоторых эпизодов.

Развитие

Тартюф движется от притворства к унижению. Оргон – от доверия к прозрению.

Остальные члены семьи не развиваются. Они начинают с ненависти к Тартюфу и заканчивают тем же. Единственное развитие, которое мы можем наблюдать, происходит у Эльмиры, молодой жены Оргона. Она переходит от пассивности к активному действию, пытаясь уличить

Тартюфа во лжи. Тем не менее эмоционально Эльмира остается прежней. Хотелось бы увидеть, что в результате муж стал больше ценить жену, или же она превратилась из покорной в независимую. Но этого не происходит.

Кризис

Момент, когда Эльмира подговаривает Оргона спрятаться, а сама собирается разоблачить Тартюфа.

Кульминация

Тартюф разоблачен. Он приказывает Оргону и его семье убираться.

Развязка

В финале Тартюфа, предвкушающего полную победу, узнает король: он знает, что тот – не кто иной, как мошенник, который совершил несколько преступлений в Лионе под чужим именем. Тартюфа арестовывают.

Замысел звучит так: «Кто роет другим яму, сам в нее попадет». Вмешательство короля было слабым средством для подтверждения этого замысла.

Диалоги

Хороши, но особенно можно выделить Тартюфа и Оргона. Манера речи каждого из этих персонажей вполне соответствует их характерам.

2. Г. Ибсен, «Привидения»

СИНОПСИС

Фру Алвинг построила сиротский приют, который предполагается назвать в честь ее покойного мужа. Пастор Мандерс приходит к ней, чтобы поговорить о том, стоит ли страховать здание: приобретая страховку, они показали бы, что не доверяют богу, в противном случае – подвергают себя риску. Фру Алвинг соглашается обойтись без страховки, но говорит, что не станет возмещать убытки, если здание сгорит.

Сын фру Алвинг Освальд на два дня вернулся домой из-за границы. Он художник, живет отдельно от родителей с семилетнего возраста. Исходя из собственного опыта, он придерживается тех же идей, которые его мать почерпнула из книг, – они ужасают пастора Мандерса, поскольку сконцентрированы скорее на правде жизни, а не чувстве долга.

Энгстран, старик с сомнительной репутацией, приходится отцом Регине, служанке в доме Алвингов, которой фру Алвинг дала образование. Энгстран задумал открыть гостиницу для моряков и хочет, чтобы Регина работала там. У нее другие замыслы, связанные с Освальдом. Энгстран обращается к священнику с просьбой заставить Регину исполнить свои дочерние обязанности. Фру Алвинг отказывается отпускать Регину.

Пастор Мандерс считает своим долгом поговорить с фру Алвинг о ее поведении. Он напоминает ей, что она была плохой женой, всего через год после свадьбы ушла от мужа и прибежала к нему, прося любви и покровительства. Пастор гордится, что в тот момент отослал ее назад. Теперь, по его словам, он замечает, что фру Алвинг разделяет порочное убеждение своего сына в том, что можно вести вполне порядную жизнь, не следуя церковным канонам. Фру Алвинг открывает ему секрет своей семейной жизни. Она признается, что муж так и не образумился и что его хорошая репутация – ее заслуга. Когда они поженились, Мандерс был болен сифилисом, и с годами распутничал все больше и больше. В конце концов он соблазнил служанку – мать Регины. На самом деле не Энгстран, а капитан Алвинг ее отец. Сразу после этого откровенного разговора они слышат, как Освальд и Регина любезничают в столовой, словно привидения своих родителей.

Освальд сообщает матери, что болен. Он обращался к врачу, который определил природу его болезни и заметил, что «грехи отцов ложатся на детей». Освальд, зная отца исключительно с хорошей стороны, поскольку таким его изображала в своих письмах мать, приходит в ярость. Он убежден, что всему виной его собственные скромные удовольствия, и его терзает мысль, что сам навлек на себя несчастье. Герой хочет жениться на Регине и прожить оставшиеся годы счастливо.

Фру Алвинг решает открыть молодым людям правду, но ее прерывает известие о том, что горит сиротский приют. Когда от него остаются только головешки, мы узнаем, что Мандерс и Энгстран молились в столярной мастерской поблизости. Энгстран настаивает, что это пастор уронил нагар со свечи в стружку, а Мандерс в ужасе от того, как подобное обстоятельство может сказаться на его положении в обществе. Энгстран использует это как повод для шантажа – он обещает взять вину за возгорание на себя, если Мандерс проследит, чтобы остатки личного состояния капитана Алвинга достались ему на постройку гостиницы. Мандерс с радостью соглашается.

Фру Алвинг все-таки рассказывает правду, Регина в ярости. Она считает, что ее должны были выучить и воспитать как дочь Алвинга. Она рада, что не вышла замуж за Освальда, ведь теперь знает о его болезни и решает вернуться в дом Энгстрана. Оставшись вдвоем с матерью, Освальд раскрывает последнюю ужасную тайну. Это не просто болезнь, он страдает размягче-

нием мозга и со временем обречен на все большую беспомощность. Он знает, что Регина в этом случае помогла бы ему уйти из жизни, и просит мать сделать то же самое. Мать в ужасе отказывается, когда сын показывает ей таблетки морфия. Однако на рассвете у него случается очередной приступ. Он сидит с закрытыми глазами, умоляя о проблеске солнечного света. Его мать понимает, что проявит милосердие, если поможет ему умереть, и ищет таблетки.

АНАЛИЗ

Замысел

Грехи отцов ложатся на детей.

Ключевой персонаж

Мандерс.

Герои

Характер *фру Алвинг* всесторонне прописан. Мы можем проследить ее жизнь с того момента, когда она была послушной дочерью, до замужества; она стала молодой женой, страшащейся собственного мужа, но отказавшейся от свободы ради «долга», несмотря на то что была глубоко несчастна. С тех пор единственной целью ее жизни стало спасение репутации мужа ради сына. В течение нескольких лет ее взгляды менялись столь опасным образом, что она с легкостью отбрасывает хлипкую ткань своих прежних воззрений. Она сильная, решительная женщина.

Пастор Мандерс раскрывается в своем благочестии и нежелании знать неприглядную правду жизни. Он всегда руководствовался рассудком, но, когда его репутация оказалась под угрозой, он, поборник честности, позволяет себе уступить шантажисту под давлением обстоятельств.

Освальд интеллигентен, артистичен, обладает реалистичным взглядом на мир. Он живет, как считает правильным, и доверяет собственным глазам, а не чужим словам.

Регина – жесткая, приземленная, практичная девушка.

Энгстран – умный лжец, наделенный смекалкой. Он, впрочем, не злодей и даже обладает определенным обаянием.

Все персонажи созданы на основе принципа трехмерности.

Аранжировка

Герои хорошо аранжированы: ясный ум *фру Алвинг* против слепого благочестия *Мандерса*, хитрость *Энгстрана* против безграничной доверчивости *Мандерса*, независимость и смекалка *Регины* против изобретательности *Энгстрана*. *Освальд* – интеллигентный и волевой молодой человек.

Единство противоположностей

Фру Алвинг и пастор Мандерс объединены необходимостью поддерживать легенду о благородном характере капитана Алвинга и любой ценой не допустить брака Регины и Освальда, поскольку они единокровные брат и сестра.

Момент атаки

Первый акт – великолепный пример экспозиции посредством конфликта, нарастающего в равномерном крещендо.

Конфликт

Сначала конфликт не слишком активно развивается, но усиливается по нарастающей. Главный повод, придержанный до поры до времени, должен проявиться в сцене между Мандерсом и Энгстраном, затем конфликт достигает высокого напряжения в конце второго акта. Третий акт вновь начинается со слабо выраженного, однако по-прежнему напряженного конфликта и растет, набирая полную силу, вплоть до развязки.

Переход

В пьесе с самого начала совершаются превосходные переходы между конфликтами. Первый подводит фру Алвинг к признанию, что ее муж так и не исправился, а Регина – его незаконная дочь, второй имеет место в сцене Мандерса и Энгстрана, следующий – в решении Освальда жениться на Регине. Наконец, Мандерс позволяет Энгстрану убедить себя в том, что тот примет на себя вину за сгоревший сиротский приют, хотя подобный сговор противоречит всем его принципам. Переход в третьем акте неуклонно нарастает до самой кульминации.

Развитие

Фру Алвинг приходит к выводу, что с ее стороны было безумием скрывать истинный характер мужа все эти годы.

Пастор Мандерс, придерживающийся строгих нравственных норм, решает спасти свою репутацию с помощью лжи.

Освальд превращается из нормального человека в сумасшедшего.

Регина переходит от послушания и почтения к фру Алвинг и Освальду к презрению.

Энгстрану удастся раздобыть денег на свой приют для моряков.

Кризис

Решение Освальда жениться на Регине.

Кульминация

Психическое расстройство Освальда.

Развязка

Фру Алвинг ищет таблетки морфия.

Диалоги

Хороши; все реплики соответствуют характерам героев.

3. Ю. О'Нил, «Траур – участь Электры»

«Возвращение», первая часть трилогии

СИНОПСИС

Из разговора группы людей, которые смотрят на дом Мэннонов в Новой Англии, мы узнаем, что Мэнноны – богатый род, отец и сын сейчас участвуют в Гражданской войны, а мать и дочь живут в доме. Мы также слышим, что местные жители недолюбливают Кристину, мать семейства, из-за того, что она иностранка. Нам рассказывают и о семейной тайне: дядя главы семейства Эзры Мэннона по имени Дэвид вынужден был жениться на служанке франкоканадского происхождения, которую он соблазнил.

Лавиния, дочь, ненавидит мать так же сильно, как любит отца и брата. Она сопровождала Кристину в поездке в Нью-Йорк и уверилась в своих подозрениях о том, что Кристина и Адам Брант – любовники. Брант – моряк, капитан, приходящий в дом якобы для того, чтобы добиваться расположения Лавинии. Девушка также догадывается, что Брант – сын некогда соблазненной служанки. Она хитростью заставляет его признаться в этом, и они ссорятся. Затем героиня обращается к матери, заявляя ей, что, если она не порвет с Брантом и не станет Эзрой верной женой, Лавиния расскажет отцу о ее интрижке и Бранта никогда больше не возьмут ни на один корабль. Кристина соглашается, рассказав Лавинии о своем отвращении к мужу.

Кристина втягивает Бранта в свой план по отравлению Эзры: он должен купить яд, а она его применит.

Эзра возвращается домой, дочь осыпает его нежностями. Она не хочет надолго оставлять родителей одних, но вынуждена. Эзра говорит Кристине, что любит ее и мечтает начать лучшую жизнь. Она пытается заставить его замолчать, пытаясь при этом убедить в том, что вовсе не холодна с ним и никаких препятствий между ними не существует.

Позднее тем же вечером они разговаривают в своей комнате. Эзру задевает, что Кристина держится с ним покорно, но отстраненно. Она сознательно причиняет ему боль, признавшись в любовной связи с Брантом. У Эзры случается сердечный приступ, и Кристина заставляет его проглотить яд. Эзра зовет Лавинию, та вбегает в комнату и слышит его последние слова: «Она виновна – это не лекарство!» Он умирает у нее на руках.

Лавиния допытывается правды у Кристины, та теряет сознание. Дочь находит на полу коробочку от яда, и ее подозрения рассеиваются. Пока опускается занавес, она кричит, умоляя мертвого отца вернуться и помочь ей.

4. Джордж С. Кауфман, Э. Фербер, «Обед в восемь»

СИНОПСИС

Миллисент Джордан, светская дама, устраивает обед для лорда Фернклиффа и его супруги. Она приглашает доктора и миссис Талбот, Дэна и Китти Паккард, Карлотту Ванс и Ларри Рено. Ее дочь Пола не удостоена приглашения.

Пьеса рассказывает о личных трагедиях гостей, хозяйки, Пола и прислуги в доме Джорданов. Мы узнаем, что дела Оливера Джордана идут неважно и что Дэн Паккард, на помощь которого он надеется, собирается обвести его вокруг пальца. Нам также становится известно, что у Оливера большое сердце и жить ему осталось недолго.

Дэну Паккарду, в свою очередь, наставляет рога жена, мелочная и недалекая. Он окружает ее роскошью, но не уделяет должного внимания, и она отводит душу с доктором Талботом. Во время ссоры жена дает Дэну понять, что неверна ему, но не раскрывает имени своего любовника. Дэн не может развестись с ней, поскольку тогда она всем расскажет о его грязных сделках. Служанка Китти Тина начинает вымогать у нее деньги, грозя рассказать, с кем у ее хозяйки интрижка.

Доктор Талбот устал от Китти. Несмотря на множество связей на стороне, он любит жену. Люси Талбот знает о его неверности, но все еще надеется, что муж изменится.

Карлотта Ванс, в прошлом знаменитая актриса, владеет долей компании Джордана и обещает не продавать ее, но не держит слово. Покупателем становится один из приспешников Паккарда.

Ларри Рено, приглашенный в качестве кавалера для Карлотты, – киноактер, теряющий популярность. Он и Пола Джордан стали любовниками, но ни ее родители, ни жених не подозревают, что они хотя бы знакомы. Его невежество и пьянство приводят к ссоре с агентом Максом Кейном, пытавшимся добыть для него роль в театральной постановке. Кейн открывает ему глаза на то, что до сих пор скрывал из жалости: Рено – посмешище для продюсеров, они считают его отработанным материалом. Осознав, что больше у него нет ни славы, ни денег, Ларри совершает самоубийство.

Риччи, шофер Джорданов, и Густав, их дворецкий, влюблены в служанку Дору. Дора предпочитает Густава, но хочет во что бы то ни стало узаконить отношения с ним. Они женятся накануне обеда. Узнав об этом, Риччи обвиняет Густава, и перепалка между ними перерастает в драку. В день приема Карлотта Ванс упоминает в присутствии дворецкого и служанки, что знает жену и трех детей Густава.

Во время драки слуги опрокинули заливное из омара. Миллисент узнает об этом, а также о том, что оба ее работника «попали в аварию» перед самым обедом. Фернклиффы отбывают во Флориду, и Миллисент в истерике. В этот момент Пола пытается рассказать матери о своей любви к Рено (она не знает о его смерти), а Оливер – отпроситься с послеобеденной вечеринки, потому что плохо себя чувствует. Миллисент в ярости набрасывается на них из-за того, что они осмелились потревожить ее своими ничтожными проблемами, в то время как у нее осталось всего восемь приглашенных. Она просит сестру и ее мужа восполнить образовавшийся пробел, и ровно в восемь члены семьи усаживаются за столом.

5. Р. Шервуд, «Восторг идиота»

СИНОПСИС

Группа людей оказывается в отеле в бывших Австрийских Альпах, ныне считающихся территорией Италии. Вот-вот начнется война, повсюду итальянские офицеры. В отеле собрались доктор Вальдерзее, немецкий ученый, надеющийся уехать в Цюрих, чтобы вернуться к поиску лекарства от рака, англичане мистер и миссис Черри, новобрачные, Квиллери, французский радикал-социалист, Гарри Ван, звезда эстрады, его труппа «Блондинки», в составе которой шестеро девушек, Ашиль Вебер, оружейный магнат, и его спутница Ирен.

Гарри Ван убежден, что Ирен – девушка, с которой он когда-то спал в Омахе, но она это отрицает. Квиллери вбегает, громко протестуя против войны, кем бы она ни велась – Англией, Францией, Италией или какой-либо другой страной. Затем, когда становится известно о том, что Франции и Италии объявлена война, Квиллери становится отчаянным патриотом и противником Италии. Его убивают. Утром прибывают паспорта, и все, кроме Ирен, могут уехать. Врач собирается обратно в Германию, полный самых мрачных ожиданий в отношении своей работы и судьбы мира. Мистер Черри решает, вернувшись, записаться добровольцем на фронт. Вебер собирается продолжать свой прибыльный бизнес. Поскольку Ирен, наконец, сказала ему, с каким презрением относится к его деятельности, он подстроил так, чтобы она вынуждена была остаться здесь.

Ирен признается Гарри, что она та девушка, с которой у него когда-то была связь, и он возвращается в отель, когда остальные уезжают. Весь мир отправился на войну «против маленьких людей», по словам Ирен. Они с Гарри поют и играют «Вперед, солдаты Христовы», вокруг них и над ними грохочет битва.

Приложение Б

Как продать пьесу

Драматургию нельзя назвать уделом избранных. Найдется ли интеллигентный человек, хоть раз в жизни не испытывавший потребность написать поэму, рассказ, роман или пьесу? Ежегодно тысячи новичков пробуют себя в этом деле. Однажды продюсер Бродвейского театра написал статью, в которой дал несколько советов драматургам. Вот что там говорилось:

Каждый год тысячи усталых бизнесменов и замотанных домохозяек находят спасение от суеты и разочарования в сочинении пьес. Это самое популярное времяпрепровождение американцев – в стенах дома или на свежем воздухе, после посещения бейсбольных матчей. Пожалуйста, поймите меня правильно. Я не собираюсь отпускать унижительные замечания или презрительно фыркать. Я считаю, это здоровое начинание, которое порой действительно помогает найти автора, хотя тот, по всем соображениям и понятиям, совершенно ничего не может знать о неприглядных премудростях театральной жизни.

При современной высокой стоимости постановки пьесе нелегко проложить путь на сцену, но вы можете предпринять для этого определенные подготовительные шаги, которые сами по себе не представляют большого труда. Пьесу, предложенную на рассмотрение, нужно должным образом оформить, а это значит, что вам надо забыть об аляповатой обложке, иллюстрациях с изображениями героев, костюмов или декораций, чрезмерно длинного перечня действующих лиц. Проследите, чтобы текст пьесы выглядел именно так, или поручите профессиональному театральному стенографисту привести его в порядок.

Используйте обычную белую бумагу для пишущей машинки, напечатайте текст без ошибок с одинарным интервалом на одной стороне листа, оставив широкие поля по обеим сторонам. Пьеса должна занимать примерно от 90 до 120 страниц, которые следует просто-напросто аккуратно соединить тремя съемными скрепками и сложить в твердую папку для рукописей. Первая страница, сразу за обложкой, должна быть чистой, на следующей – только название и ваше имя, а также можно в правом нижнем углу сделать пометку об авторских правах.

На следующей странице перечисляются герои в порядке появления. Указывайте только имена персонажей, без длинных описаний, здесь не надо упоминать об их семейном положении, кто в кого в настоящее время влюблен и тому подобное. Эта лишняя информация сразу выдаст в вас новичка и произведет отрицательное впечатление.

Далее следует синопсис сцен, разделение пьесы на акты и сцены и краткое сообщение о времени и месте действия каждого эпизода. Затем одна чистая страница (можете снова написать название, но и только) и далее – подзаголовок: «Акт I, сцена 1». На правой половине страницы кратко опишите, как должны выглядеть декорации. Укажите, кто находится на сцене, когда поднимается занавес, и переходите к диалогам. Все реплики персонажа следует печатать не рядом с его именем, а под ним. Ограничьтесь минимальными описаниями общего вида сцены и сформулируйте их коротко.

Теперь пьеса готова к отправке.

Вам понадобится агент. 95 % поставленных пьес продавались агентами, они же держат на контроле процесс ее утверждения руководством театра и подготовки и постановки. Они хорошо знают законы театра, понимают, кому что нужно. Их гонорар составляет 10 % от авторских выплат.

Лучший способ найти агента – обратиться в Общество литературных представителей, которое предоставит список аккредитованных агентов и информацию о том, с каким жан-

ром произведений работает каждый из них. Агенты бывают разные – одни принимают рукописи, поступившие без предварительного заказа, другие нет. Вам следует связаться с агентом перед тем, как посылать ему рукопись, и узнать, примет ли он ее. Если он согласится прочесть вашу пьесу, то, возможно, предложит вам заполнить бланк разрешения на публикацию. Чтение обычно занимает от трех недель до месяца. Если агент считает, что у вашей работы есть шанс, то вас пригласят подписать контракт, по которому он станет вашим эксклюзивным представителем на несколько лет.

Если агент взял вашу пьесу в работу и нашел продюсера, вы будете приняты в Гильдию драматургов. Эта организация является подразделением Лиги американских писателей и оказывает драматургам важные услуги, например предоставляет профессиональные консультации и защищает от «недобросовестных» менеджеров. Членство бывает двух типов: (1) в статусе кандидата, со взносами в \$16 в год, доступное любому, кто убедительно продемонстрирует гильдии, что действительно занимается драматургией, и (2) действительное членство, с годовыми взносами в размере \$20, доступное любому человеку, пьеса которого была поставлена на Бродвее (другие театры не принимаются в расчет). Вам следует вступить в гильдию, чтобы извлечь максимум пользы из условий контрактов, которые заключаются между продюсерами и драматургами. Эти условия определяют размер авансов, авторских гонораров, а также в них прописываются и другие важные нюансы. Почти все нью-йоркские продюсеры подписывают подобные договоры, которые периодически пересматриваются и снова подписываются через какое-то время.

В соответствии с ныне действующим уставом гильдии, выплата аванса и гонорара производится двумя способами. Автор и продюсер выбирают один из них. Но в любом случае с момента завершения работы над пьесой продюсеру дается год на то, чтобы организовать ее поставку, в противном случае все права возвращаются автору.

Согласно первому варианту оплаты, автор получает минимальный аванс в размере \$2000 в год. Это происходит в том случае, если продюсер приобретает эксклюзивные права на постановку пьесы. Эта сумма может быть выплачена единовременно после подписания контракта или поделена на несколько частей, которые будут поступать автору ежемесячно, при этом продюсер вправе в любой момент отказаться от этого варианта, сообщив о своем намерении или просто прекратив перечислять платежи. После премьеры на Бродвее авторские отчисления по контракту составляют минимум 5 % от первых \$5000 кассовой выручки за неделю, 8 % со следующих \$2000 и 10 % от выручки свыше \$7000.

Согласно второму способу расчетов, продюсер выплачивает автору аванс в размере \$2400 после подписания контракта или перечисляет в форме равных ежемесячных выплат. В этом случае авторские отчисления составят по меньшей мере 5 % от недельной кассовой выручки в течение 17 недель, начиная с показа пьесы на гастролях, или до тех пор, пока продюсер не покроет свои расходы, – в зависимости от того, что произойдет раньше. В дальнейшем авторский гонорар выплачивается по гибкому плану, представленному в предыдущем абзаце. Контрактом оговаривается, что второе соглашение о 5 % отчислений может быть заключено с автором, только если в отношении других элементов постановки достигнуты сопоставимые договоренности.

Желаю вам удачи!

Приложение В

Бродвейские долгожители

Пьеса	Число представлений
«Жизнь с отцом»	3224
«Табачная дорога»	3182
«Моя прекрасная леди»	2717
«Ирландская роза Эйби»	2327
«Оклахома!»	2248
«Юг Тихого океана»	1925
«Харви»	1775
«Рожденная вчера»	1642
«Голос черепахи»	1557
«Мышьяк и старые кружева»	1444
«Ад раскрылся»	1404
«Музыкант»	1376
«Улица ангела»	1295
«Молния»	1291
«Король и я»	1246
«Звуки музыки»	1218*
«Парни и куколки»	1200
«Мистер Робертс»	1157
«Хватай свою пушку, Энни»	1147

* Число представлений на 1 декабря 1962 г.

Пьеса	Число представлений
«Зуд седьмого года»	1141
«Покалывание»	1108
«Поцелуй меня, Кейт»	1070
«Пижамная игра»	1063
«Чайная церемония»	1027
«Проклятые янки»	1019
«Вестсайдская история»	983
«Анна Лукаста»	957
«Поцелуй и скажи»	957
«Колокола звонят»	924
«Синяя луна»	924
«Канкан»	892
«Карусель»	890
«Да здравствует лед!»	889
«Фанни»	888
«Следом за девушкой»	882
«Летучая мышь»	867
«Моя сестра Эйлин»	865
«Белый груз»	864
«Песнь Норвегии»	860
«Трамвай “Желание”»	855
«Музыкальная комедия»	849
«С собой не унесешь»	837
«La Plume de Ma Tante»	835
«Трое на лошади»	835
«Камелот»	832*
«Пожнешь бурю»	806
«Трудно быть сержантом»	796
«Фьорелло»	796
«Где Чарли?»	792
«Лестница»	789
«Состоят в браке»	765
«Первый год»	760

Пьеса	Число представлений
«Двое на качелях»	750
«Смерть моряка»	742
«Сыновья веселья»	742
«Джентльмены предпочитают блондинок»	740
«Человек, который пришел к обеду»	739
«Позвоните мне, мистер»	734
«Высокие ботинки на пуговицах»	787
«Радуга Финиана»	725
«Мэри, Мэри»	784*
«Клодия»	728
«Золотоискатели»	720
«Сотворившая чудо»	719
«Дневник Анны Франк»	717
«Я помню маму»	714
«Чай и симпатия»	712
«Маленькая мисс»	710
«Седьмое небо»	704
«Цыганка»	701
«Кошка на раскаленной крыше»	694
«Маленький Эбнер»	693
«Пэг в моем сердце»	692
«Детский час»	691
«Тупик»	687
«Лев и мышь»	686
«Дорогая Рут»	683
«Карнавал»	683*
«Восток — Запад»	680
«Самый счастливый парень»	676
«Глупые девчонки»	671
«Ирен»	670
«Приди и протруби в свой рог»	669
«Веселое привидение»	657
«Женщины»	657

Пьеса	Число представлений
«Поездка в Чайнатаун»	657
«Бесстрашная красотка»	654
«Пятое время года»	654
«Дождь»	648
«Свидетель обвинения»	645
«Позвоните мне, мадам»	644
«Джейни»	642
«Зеленые пастбища»	640
«Тетушка Мэйм»	639
«Кровать»	632
«Десятый мужчина»	623
«Чо, правда?»	618
«Юбилейный вальс»	615
«Счастлиное время»	614
«Отдельные комнаты»	613
«Государственное дело»	610
«Звезда и подвязка»	609
«Принц-студент»	608
«Бродвей»	603
«Адонис»	603
«Уличная сцена»	601
«Кики»	600
«Песня цветочного барабана»	600

Об авторе

Лайош Эгри родился в 1888 г. в венгерском городе Эгере и написал свою первую трех-актную пьесу в 10-летнем возрасте. Более 35 лет он писал и ставил пьесы в Европе и Соединенных Штатах. Он много лет был директором Школы писательского мастерства Эгри в Нью-Йорке, затем жил в Лос-Анджелесе (Калифорния), преподавал и сотрудничал с работниками киноиндустрии.